Карасев Леонид Владимирович

Гоголь в тексте

Леонид Карасев родился в Москве. Закончил МГУ им. М. В. Ломоносова. Доктор философских наук. Автор книг «Онтологический взгляд на русскую литературу» (1995), «Философия смеха» (1996), «Вещество литературы» (2001), «Движение по склону. О сочинениях А. Платонова» (2004), «Три заметки о Шекспире» (2005), «Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики» (2009), а также ряда научных публикаций в российских и зарубежных изданиях на английском, французском, голландском и польском языках.

Книга «Гоголь в тексте» посвящена проблемам гоголевской поэтики и составлена из очерков, написанных автором на протяжении двух последних десятилетий.

Предисловие

…Он нечто написал самим собой.

Б. Зайцев. Жизнь с Гоголем

Что значит «Гоголь в тексте»? Любой писатель сказывается в своих сочинениях, вопрос в том, в какой степени и каким образом проявляется его, собственно, человеческое, индивидуальное начало. Обыкновенно это начало связывают с «идейным» или «духовным», однако очевидно, что индивидуальность во многом обязана и той стороне авторского существа, которая связана с психологией, с телесностью, а они сказываются в большей или меньшей степени на самих «идеях». Иначе говоря (повторю то, что я писал в предисловиях к книгам «Вещество литературы» и «Флейта Гамлета»), моя задача вновь состоит в том, чтобы, помимо традиционных литературоведческих задач, попытаться уловить и описать модус перехода телесности авторской в «вещество» повествования – в идею, сюжет, символические подробности. Проследить то, как индивидуальность автора (а это может быть связано и с целым типом мирочувствия) незаметно для него входит в текст, придавая ему ту или иную смысловую и эстетическую конфигурацию. Интерес подобного рода – это интерес *«онтологической поэтики»*[1], ориентированной на выявление «нечитаемого в тексте», это направленность на выявление неочевидных смысловых структур, которые укоренены в глубинных, сущностных основаниях текста; структур, образующих своего рода «неофициальный» или «второй сюжет», оказывающий влияние на оформление и развитие сюжета очевидного. В некоторых случаях и в некоторой степени – подобные онтологические схемы могут быть связаны не только с духовно-культурными, но и с телесными аспектами (В. Н. Топоров

называл это «психофизиологическим субстратом человека», который сказывается в создаваемом им тексте)[2]. Как раз на этот тип авторского присутствия в тексте я в данном случае и ориентировался, стремясь показать, как телесность претворяется в слово, как соматика становится эстетикой.

«…Он нечто написал самим собой», сказанное Б. Зайцевым о Гоголе, как раз и указывает на особенность гоголевского случая; в этом «самим собой» звучит не только отдельно взятое «духовное», но вся личность со всем ее составом.

Само собой, не все в книге посвящено одной лишь телесности, есть в ней и вполне обычные для регулярного литературоведения соображения и сопоставления, однако того объема – смыслового и фактического, который связан с названной темой, вполне хватило, чтобы назвать книгу именно таким образом.

В целом же речь идет об онтологическом подходе к тексту, то есть о чем-то более широком, чем «поэтика текста» в ее привычном понимании. В данном случае речь идет о попытке воссоздания того, что можно назвать «персональной онтологией автора», не просто сказывающейся, а непосредственно выражающейся в его поэтике. Как писал по этому поводу В. Н. Топоров, поэтика «текста, творчества все настоятельнее нуждается в освещении со стороны поэтики творения, в которой – если говорить о предельной ситуации – проступает изоморфизм творца и творимого, поэта и текста и, следовательно, хотя бы отчасти снимается оппозиция «автор – текст»[3]. Автор входит в текст целиком, поэтому и текст становится тем более органичным, живым, чем более сильно в нем целокупное авторское присутствие. Это относится и к строению сюжета, и к символическому оформлению описываемых событий, которые могут нести на себе тот или иной телесный отпечаток. Именно поэтому можно – и не только метафорически – говорить о «сюжете поглощения» у Гоголя, о «головной» теме у Достоевского или о «дыхании» прозы у Чехова.

Надо заниматься подобными изысканиями или нет – вопрос не праздный: возможно, кому-то такого рода поиски покажутся бессмысленными и ненужными, поскольку они не вполне укладываются в рамки привычных представлений о том, как нужно работать с текстом, что входит в компетенцию литературоведа, а что нет и т. д. Однако если взглянуть на вещи шире, то можно предположить, что и в подобном подходе есть свой смысл. Во всяком случае, когда потребность в осознании того, *зачем человек вообще создает вымышленную текстовую реальность и как именно он это делает*, станет более явной и востребованной, приведенные в книге наблюдения и соображения могут оказаться небесполезными. Другое дело, что это уже точно будет задачей не филологии, а многих, слившихся вместе,

интеллектуальных стратегий, которые в тексте, через текст будут стремиться к тому, чтобы понять вещи, к тексту никакого отношения не имеющие: их предметом станет не литература, а, как сказал бы Гоголь, «душа и прочное дело жизни».

Теперь – несколько слов об устройстве книги. Она открывается статьей «Гоголь и онтологический вопрос» (1993), которая написана двадцать лет назад, в эпоху, когда многие вещи казались мне гораздо более понятными, чем сегодня. Тем не менее в этом сочинении, несмотря на его категоричность, есть, как мне кажется, некоторые наблюдения и соображения, которые в общем составе книги могут оказаться небесполезными. К тому же именно в этой работе обозначился тот круг проблем, которыми я стал заниматься впоследствии. В основе текста лежал доклад, прочитанный на научном семинаре в Институте высших гуманитарных исследований при РГГУ в 1992 году (теперь это ИВГИ им. Е. М. Мелетинского). Доклад был встречен неоднозначно и весьма бурно; собрали даже материалы дискуссии (Л. М. Баткин, Г. С. Кнабе, В. Н. Топоров и др.), чтобы издать их отдельной книжкой, но до издания, как водится, дело не дошло.

Статьи «Nervoso Fasciculoso (о «внутреннем» содержании гоголевской прозы)» (1999) и «Сюжет поглощения» (2009) занимают значительную часть книги и посвящены общей теме – роли телесного начала в устройстве гоголевского сюжета. В данном случае речь идет о возможных параллелях между «логикой» пищеварительного цикла и особенностями повествовательной схемы у Гоголя (со всеми сопутствующими развитию сюжета символическим деталями). «Сюжет поглощения» написан на десять лет позже, чем «Nervoso fasciculoso» и представляет собой более детальную проработку той же самой темы. Вместе с тем это вполне самостоятельное исследование, поскольку главной его темой является соотнесение основных фаз пищеварительного цикла с фазами гоголевского сюжета, а также рассмотрение возникающих при этом неожиданных эффектов. Само собой, рассматриваются здесь не подробности физиологии, а метафоры и сюжетные ходы, которые *могли быть до некоторой степени* связаны с особенностями авторской психосоматики. То же самое (но уже в плане психологии зрительных предпочтений и антипатий) можно сказать и об очерке «Чтоб видно было как днем», где идет речь о феномене «ночного света», присутствующего во многих гоголевских сочинениях.

Что касается остальных заметок, то какие-то из них связаны с темой телесности, какие-то нет. В последних трех очерках и вовсе речь идет о линиях литературной преемственности, о том, как сказался Гоголь в сочинениях Достоевского, Чехова и Платонова, или, если держаться названия книги, как присутствует Гоголь в текстах других авторов.

Работы, составившие книгу, писались на протяжении последних двадцати лет и представляют собой переработанные варианты статей, большая часть которых публиковалась в различных научных изданиях, прежде всего – в журналах «Вопросы философии», «Вопросы литературы», «Путь», «Человек» и «Studia Slavica». С благодарностью вспоминаю имена Е. М. Мелетинского и В. Н. Топорова, поддержавших меня в ту пору, когда я еще только начинал в означенном ключе заниматься Гоголем и искал опоры и оправданий для задуманного дела.

Гоголь и онтологический вопрос

То, что Толстой назвал «самым главным» для человека, Розанов связал непосредственно с Гоголем – «*жажда бессмертия, земного бессмертия* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Л. К.*)»[4]. Это и есть предельный вариант вопроса, который живое существо задает себе и миру; вопрос, который, собственно, и можно назвать по-настоящему «онтологическим». Здесь – центр, от которого во все стороны расходятся нити, приводящие в движение героев гоголевского мира или же, наоборот, заставляющие их застыть, оцепенеть, превратившись в «немые сцены» или «живые картины». Проявляя эти смыслы, мы определяем границы гоголевского мира – пространства, в котором автор осуществился для нас, вошел в нас, приняв участие в построении наших собственных персональных мифологий. Мир Гоголя, его постоянно звучащий вопрос о «самом главном» втягивает читателя внутрь себя, а наше аналитическое вопрошание все более и более перерастает в сочувственное понимание и сопереживание. Прочесть Гоголя с онтологическим настроем – значит попытаться увидеть, восстановить в его сочинениях ту логику сопротивления, протеста против смерти, которая и дает ряд картин и метафор внешне произвольных, но внутренне глубоко мотивированных и последовательных. Как писал В. Розанов, писатель «не хочет раскрыть какой-нибудь стороны своей души, и, однако, жажда в нем бессмертия индивидуальной, особой от других жизни, так велика, что *он скрывает, запрятывает среди прочего и все-таки оставляет* в своих произведениях отражения этой стороны: проходят века – и нужная черта вскрывается...»[5]. Сводить все только лишь к понятой означенным образом «онтологии», разумеется, бессмысленно. Просто выбрав определенную позицию, я отвлекаюсь от всего остального, не забывая при этом и о других возможных прочтениях. Фактически же, речь как раз и идет попытке увидеть в гоголевских текстах это самое «скрытое» и «запрятанное», увидеть в них своего рода набор вариантов решения самой главной человеческой проблемы – преодоления смерти. Писатель, который «прожил жизнь под террором загробного воздаяния»[6], не мог не искать спасения – пусть иллюзорного – в сочиняемых им историях. Именно с этой точки зрения мы и рассмотрим его сочинения, начав с повести «Шинель».

«Шинель»

Когда Гоголь говорит, что в «Мертвых душах» хотел показать Россию с «одного боку», он указывает на вполне очевидную сторону дела: «мертвое» – метафора России отсталой, чиновничьей, застывшей. Россию нужно оживить, воскресить. В «Светлом Воскресении» в гоголевском троекратном уповании на то, что именно на русской земле, прежде всего, воспразднуется праздник Христова Воскресения, смерть отодвинута и посрамлена пафосом светлой мистики. В «Вие», напротив, победу одерживает смерть – здесь торжество мистики темной. Однако ни социальная, ни мистическая подкладка темы «неумирания» или «умирания» нас сейчас занимать не будут: у Гоголя предостаточно мертвецов – и символических, и настоящих. Но разве меньше их в английской или французской литературе?

О чем рассказывает «Шинель», если подойти к ней с онтологической меркой и присмотреться к ее эмблемам? Максимально упрощая ситуацию (хотя от этого она не становится более простой), можно сказать, что, помимо основного, видимого сюжета, речь здесь идет о проблеме человеческого сопротивления смерти. И это сопротивление, если говорить о мифопоэтической и литературной традиции, проявляется в создании своеобразных символических двойников, которые берут на себя «ответственность» за жизнь героя, отзываются на его поступки и, в свою очередь, влияют на его судьбу. Примеры «Шагреневой кожи» Бальзака или «Портрета Дориана Грея» Уайльда, где связь между героем и его символическим заместителем совершенно очевидна, объяснений не требуют. В гоголевском же случае можно говорить о целой развертке или серии такого рода вариантов.

Вот исходная ситуация «Шинели»: бедный чиновник замерзает в своей старой одежде, следующей зимы уже, возможно, не переживет. Все думы его – о новой теплой шинели, которая обещает ему новую жизнь и счастье. Так чаемая шинель становится полноправным персонажем текста, что и зафиксировано в самом названии повести. Можно сказать, что витальный смысл Акакия Акакиевича, смысл его тела (поскольку речь идет о физической стороне дела – холоде, простуде, смерти) передается одежде. Шинель становится иноформой тела. Это, собственно, вполне очевидно. Угадать перенос смысла с тела на одежду нетрудно: тут и такие же, как у тела, «спина», «плечи», «грудь», и даже руки-рукава. Да и сам Гоголь недвусмысленно сопоставляет новую шинель то с женой, то с новорожденным ребенком – портной приносит обнову, завернутую, запеленатую, как дитя, в чистый платок.

Важно то, какой вывод сделать из такого сопоставления-уподобления. Акакий Акакиевич буквально придавлен мыслями об одежде. Шинель становится почти что самостоятельным персонажем, а это значит (если следовать предложенной логике), что онтологический вопрос, то есть

вопрос о жизни и смерти, может быть задан и одежде. Ведь теперь она – заместитель живого тела, она – носитель витального смысла; и поэтому именно от нее, от ее «поведения» зависит дальнейший ход действия. Башмачкин как будто устранен или отодвинут. На первом месте – диалог двух его «заместителей»: старого изношенного капота и новой шинели; и от исхода этого странного спора зависит, как выясняется, жизнь самого чиновника.

Здесь вспоминается Грушницкий из «Героя нашего времени», чья связь с одеждой столь же очевидна, как и у гоголевского Башмачкина. В небольшой новелле «Княжна Мери» уместились десятки упоминаний о шинели Грушницкого. «Толстая солдатская шинель» выступает как настоящий персонаж, как вещь, несущая в себе явную витальную символику. Шинель – второе «тело» Грушницкого. Пока она покрывает плечи и грудь Грушницкого, все идет хорошо. Проблема возникает тогда, когда эту роль у шинели пытается отобрать новый офицерский мундир, на который Грушницкий возлагает все свои надежды. Примечательна в этом отношении динамика «спора» старой шинели и нового мундира: сначала идут многократные упоминания о шинели, затем наравне с шинелью фигурирует мундир, после чего оба «героя» сближаются и сосуществуют в рамках одной или двух коротких фраз. Последнее упоминание ставит их со всей определенностью друг против друга: «Пеняй на свою шинель или на свои эполеты». После этого ни шинель, ни мундир вообще не упоминаются, хотя сам Грушницкий (уж, наверное, в мундире) появляется еще на двух десятках страниц. Мундир победил, шинель посрамлена, и вот тут выясняется, что Грушницкий с самого начала тянулся к тому и ставил на то, что было ему противопоказано, причем вопрос о «виновнике» его гибели может быть в равной степени отнесен и к старой шинели, и к мундиру. Кровью еще не произошедшей дуэли Грушницкий отмечен сразу после того, как он отказывается от своей старой шинели: едва Грушницкий успел надеть свой новый мундир, как «лицо его налилось кровью». А после производства в офицеры прозвучало и символическое приглашение на казнь от Печорина. Вслед за словами Грушницкого: «О, эполеты, эполеты! (...) я теперь совершенно счастлив» – следует вопрос Печорина: «Ты идешь с нами гулять к провалу?», после чего происходит разрыв Грушницкого с Мери и ссора с Печориным, завершающаяся дуэлью и смертью. Печорин сказал «бедная шинель», Грушницкий – «гадкая», и онтологическая правота оказалась на стороне Печорина, сохранив его от всех роковых случайностей, включая сюда и выстрел Грушницкого.

Я привел эту параллель для того, чтобы показать, что гоголевский случай не единственный в своем роде, что связь между персонажем и его одеждой вполне реальна и значима. Пока Башмачкин носил свой капот, его жизнь была под защитой этой ветхой, но наполненной витальным

смыслом вещи. Новая же шинель с самого начала таила в себе потенциальную угрозу, возможно угрозу неизбежного обветшания и старения.

Гоголь не дает новой шинели состариться, сокращая ее жизнь до одного дня. Шинель исчезает, и вслед за ней умирает сам Башмачкин. Единственное, что смягчает драму (речь, разумеется, идет об онтологической подкладке происходящего), это *способ исчезновения* шинели. Она не испортилась, не сгорела, не обветшала, не порвалась. Она украдена *совершенно новой*, а это означает, что шинель на самом деле цела, так сказать, «жива и здорова», просто существует, продолжает жить в каком-то другом месте. Конечно, это не решение онтологического вопроса, а только иллюзия решения. Нечто вроде этого (еще до «Шинели») Гоголь попытался сделать в «Портрете».

«Портрет»

То, что было сказано по поводу «Шинели», важно не столько порядком следования символических элементов, сколько самим указанием на эти элементы, на стоящую за ними онтологическую проблему.

В «Портрете», как и в повести о чиновничьей шинели, главный посыл дан уже в названии. Место человека, человеческого тела занимает его живописное изображение – своего рода «плоская шинель». Изображение как иноформа тела (я все время говорю «тело» потому, что проблема именно в нем: умирает тело, а вместе с ним, за ним вынужденно умирает и сам человек). Итак, портрет становится носителем витального смысла; ему-то и переадресуется онтологический вопрос. Явный уровень здесь очевиден и потому малоинтересен: изображение ростовщика оживает по ночам, старик выбирается из портретной рамы и бродит по комна те – вполне банальный романтический сюжет. Гораздо более важен слой символический – слой подсознательной развертки. При таком подходе становится, хотя бы отчасти, объяснимой двойная концовка «Портрета». В редакции «Арабесок» дело обстояло так: пока пришедшие на аукцион люди слушали рассказчика, портрет таинственным образом истаял: «... черты странного изображения почти нечувствительно начали исчезать, как исчезает дыхание с чистой стали. Что-то мутное осталось на полотне. И когда подошли к нему ближе, то увидели какой-то незначащий пейзаж. Так что посетители, уже уходя, долго недоумевали, действительно ли они видели таинственный портрет, или это была мечта и представилась мгновенно глазам, утружденным долгим рассматриванием старинных картин». Исчезновение изображения ростовщика, таким образом, обозначало свершившийся приговор свыше, победу Блага над злом.

Отчего же в окончательном варианте повести концовка иная – никакой мистики, портрет просто крадут? Если следовать предложенной логике, эту перемену можно объяснить. Стирание портрета означало символическую смерть не только портрета, но и вложенного в него витального смысла – ведь в итоге речь шла о жизни тела. Значит, нужна была какая-то другая мотивировка исчезновения. Онтологический двойник Гоголя – художник Чартков – погибает, но зато портрет жив! Сработал тот же самый механизм, что и позднее в «Шинели»: кража как способ спасти положение, отказаться от окончательного ответа на вопрос тела о его грядущей судьбе. Раз портрет украден – значит, он не погиб совершенно, его жизнь где-то продолжается. Если это так, тогда проясняется и скрытый мотив действий Чарткова: обезумевший художник скупал картины лучших мастеров и затем, запершись в мастерской, разрывал их на куски. И если живописное изображение человека в определенном смысле «заменяет» самого человека (а портрет ростовщика был написан гениально), значит, в каждой хорошей картине присутствует жизнь не только духовная, но и непосредственно телесная (в свое время ростовщик просил художника сделать с него портрет именно для того, чтобы сохранить часть своей *телесной жизни*). Скорее всего, Чартков уничтожал не просто картины, а *именно портреты*. И хотя напрямую об этом не сказано, все же, учитывая название гоголевской повести и излюбленный жанр Чарткова, можно предположить, что это так. В тот миг, когда художник рвал на части чужие портреты, его месть была не столько эстетической, сколько онтологической: он убивал жившие в этих портретах жизни.

Каков же символический итог «Портрета»? Уравнение «тело – изображение» выстроено, но надолго его прочности не хватает. Гибнет Чартков и купленные им портреты. Онтологический вопрос остается открытым. Гоголю не удается добиться того, что однажды получилось в «Носе».

«Нос»

Эта повесть написана раньше «Шинели» и «Портрета», но я нарочно медлил с ее разбором с тем, чтобы сначала рассмотреть достаточно простые варианты переноса витального смысла с героя на какой-либо символический предмет.

В целом «Нос» выглядит так: на поверхности текста – фантасмагория деталей и событий, а в глубине – незаметная работа подсознания, поиск спасения тела от угрозы смерти. В известной работе о Гоголе С. Бочаров попытался прочесть «Нос» «по-крупному», соотнеся две величины, составляющие смысловой объем повести: нос – часть, лицо – целое; нос – вещественность, телесность; лицо – область человеческой духовности[7].

Наша позиция тоже позволяет прочесть «Нос» по-крупному, хотя и в несколько ином смысле. Здесь тоже фигурируют «часть» и «целое». Но только теперь нос станет частью не лица, а *всего тела*, причем тела в сугубо витальном смысле слова. Нос – (отделившийся нос) как иноформа тела. Судьба майора Ковалева (если следить за ней на интересующем нас уровне) зависит от действий носа, от того, сумеет он выжить или нет. Часть тела, таким образом, становится заместителем всего тела, и, следовательно, свой вопрос Гоголь задает уже не человеку, а носу. Это похоже на подсчет шансов на спасение, своего рода магическая терапия: если, отделившись от тела (т. е. в обычном смысле слова «умерев»), некоторая часть тела не умирает, а продолжает жить самостоятельной жизнью, то, может быть, на это способно и все тело?

Хорошо известна психоаналитическая трактовка «Носа»: нос как детородный орган. Однако далее плоско-эротического смысла это прочтение не идет. Фрейдистский ключ подошел лишь к верхнему ярусу подвала, но с дверью, которая вела в пределы более глубокие, он уже не справился. Когда мы смотрим на «Нос» как на эмблему онтологическую, а не эротическую, пространство смысла сразу же углубляется: из сюжета психоаналитического «Нос» превращается в сочинение метафизическое. Повесть открывается сценой завтрака: здесь уже самого начала, с находки странного предмета, все и закручивается. Как нужно было поступить Ивану Яковлевичу? Гоголь будто подталкивал его к «правильному» решению: не случайно предмет этот был спрятан внутри теплого утреннего хлеба. Цирюльник всячески пробовал избавиться от найденного носа, бросал его на землю, в воду – лишь бы подальше от себя. Дело же, возможно, состояло в том, чтобы спрятать нос *внутри* собственного тела – съесть его. Если бы это произошло, что сталось бы с майором Ковалевым: умер бы он тотчас же или остался жив? За кого больше переживал Гоголь: за цирюльника, за майора или же на первом месте опять-таки стоял посредник – наделенный витальным смыслом нос?

Очень важное место в повести – посещение носом церкви. «Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился». Гоголь позволил носу войти в храм – значит, для него это было действительно важно, ведь он мог отправить нос куда угодно – в музей, в театр, в департамент. Это похоже на попытку «освятить» произошедшее. Часть тела, убежавшая от тела, – в церкви. Это уже вопрос к христианству, который только в таком – символическом, зашифрованном виде и мог быть задан. *О чем* мог смиренно молиться нос, стоя в Божьем храме, какие просьбы возносил он к Небу?

В сущности, «Нос» – это единственный случай относительно благополучного разрешения онтологического вопроса у Гоголя. Тут

удалось многое: отделение носа от лица, самостоятельная жизнь носа и даже его обратное возвращение на прежнее место. Эпитет смерти – «безносая». Лицо, лишившееся носа, – лицо смерти: в этом смысле майор как бы временно умирает. Но это, как мы понимаем, не столь важно, ведь тяжесть вопроса перенесена с человека на часть тела, тем более на часть столь «живую» и поддержанную очевидными эротическими ассоциациями. Сбежавший майорский нос – это плоть, убежавшая тления. Нос начинает новую самостоятельную жизнь, а смерть, если так можно выразиться, остается «с носом».

Внешне все получилось. И все же в целом история вышла слишком эфемерной, анекдотичной. Нос выжил и даже преуспел, но, именно осуществившись, он потерял нечто важное. Гоголь уже не знал, что с ним делать. Он пустил было в дело излюбленный свой спасительный ход, выручавший его впоследствии в «Ревизоре», «Свадьбе», «Шинели» и «Портрете» (бегство, отъезд, кража), но что-то его остановило. Нос не смог убежать: «его перехватили почти на дороге. Он уже садился в дилижанс и хотел уехать в Ригу. И пашпорт давно был написан на имя одного чиновника». Не получилось.

Когда нос вновь оказывается у своего хозяина, он уже совершенно лишен своего прежнего витального смысла – «нос был как деревянный и падал на стол с таким странным стуком, как будто бы пробка». Нельзя сказать, что нос мертв. Он и не жив, и не мертв. Скорее всего, нос находится в *точке онтологического минимума*, откуда возможно движение в противоположные стороны – назад на лицо или прочь от него. Назад – значит признать поражение, покориться всеобщей природной смертной участи.

Уйти в мир самостоятельной жизни – здесь тоже что-то не сработало, хотя внешне все складывалось просто замечательно; возможно, это-то и оказалось главным препятствием на пути беглеца. Все оказалось слишком легко и слишком несерьезно.

Гоголь говорит, что найденный нос «совершенно таков, как был». Когда он был частью майорской плоти или когда цирюльник нашел его в свежеиспеченном хлебе? Непонятно, но важно, что в обоих случаях речь идет именно о плоти. «Иван Яковлевич ковырнул осторожно ножом и пощупал пальцем: «*Плотное*»[8] – сказал он сам про себя, – что бы это такое было?». Не «мягкое», «твердое» или «упругое», а именно «плотное», то есть «телесное». Цирюльник находит в хлебе часть тела: можно сказать, что онтологический вопрос задан, и действие началось. Ближе к финалу повести дан еще один намек на телесный характер всего происходящего. Цирюльнику не хватило зрения, чтобы сразу же опознать в носе нос. Не хватило зрения и полицейскому чиновнику, прекратившему похождения носа: «Я сам принял его сначала за господина. Но, к счастию, были со мной очки, и я тот же час увидел, что

это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я вижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды, ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит».

Выходит, квартальный имеет дело не с персональными людьми, а со смутными очертаниями их тел. Лицо для него – тоже часть тела, оно обобщенно-условно, и только очки помогают ему увидеть в телелице некоего конкретного человека. Любопытная деталь: кроме метонимической близости (очки сидят *на носу*), здесь угадываются и контуры символической схватки двух противоположных по своей сути начал. «Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую глазам»[9]. Эти известные слова Иннокентия Анненского о противопоставлении эмблем «телесности и духовности» неожиданно вписываются и в интересующую нас ситуацию. Очки против носа; зрение против обоняния. Нельзя, правда, сказать, что духовное одерживает здесь такую же победу над плотью, как зрение над носом, ведь нос возвращается на свое прежнее место на «средину лица». Плоть прирастает к плоти.

Так, значит, верх за плотью? Да, но в этой победе есть горечь той самой онтологической недостаточности, с которой, собственно, все и началось. Возвращение носа на место есть возвращение к заведенному порядку жизни и умирания, который (как показывает анализ большинство его сочинений) не устраивал Гоголя, не давал ему покоя, побуждая к различным метафорическим вариантам решения того, что мы назвали «онтологическим вопросом».

«Шутка», – сказал Пушкин, прочитав «Нос». Гоголю же было не до шуток. Призрачного успеха «Носа» ему было недостаточно. Отработав в «Носе» один символический вариант – часть тела вместо тела, Гоголь взялся за другую повесть. От наглядной непредставимости «Носа» («Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились») Гоголь перешел к наглядности «Портрета». Изображение тела – вместо тела. Ростовщик, в отличие от носа-господина, вполне представим, но, по сути, общий баланс фантастики и реализма здесь остался прежним, просто подводился он за счет иных средств. Логически же «Портрет» – это попытка *смягчить реальность, телесность* «Носа», заменить ее чем-то, хотя и вещественным, но не прямо телесным. Отсюда остается один шаг до варианта облегающей тело одежды, и Гоголь сделал этот шаг в «Шинели».

Снова «Шинель»

В повести об Акакии Акакиевиче и его одеждах Гоголь вновь возвращается к принципу телесности, вещности, но уже на новом, чем прежде в «Носе», уровне. Нос – кусочек действительной плоти. Форма, наполненная веществом тела. Портрет – изображение тела,

распластанный по холсту нос, «плоский нос». Шинель же – это нечто иное: здесь снова объемная, как в «Носе», телесность, вещность, но при этом полая, пустая изнутри – рукава, грудь и спина есть, а тела нет. Один символический шаг подготавливал другой, и это видно из самих гоголевских повестей. Заполучив свой нос обратно, майор Ковалев стал порядочным гражданином: в финале повести он трижды смотрит на свое отражение в зеркале. Зеркало – живой портрет. Теперь есть что изобразить на полотне, ведь без носа позировать не пойдешь. В «Портрете» же, если смотреть на него с избранной нами точки зрения, уже угадываются контуры будущей «Шинели». Тут Гоголь проявляет к одежде интерес гораздо больший, нежели к чему-то такому, что просто покрывает человеческое тело. С какого-то момента Чартков вообще перестает видеть лица и тела, он *изображает одежду*. Квартальный из «Носа» по слабости зрения не видел разницы между лицами. Чартков же стал рисовать людей так, что эта разница пропала в самом деле: остался, как говорит Гоголь, лишь некий «общий колорит». Чартков занялся изображением «застегнутых лиц» – слово, применимое к одежде, появляется тут не случайно. И Гоголь это подтверждает буквально через несколько строк: «Пред ним были только мундир да корсет, да фрак». Действительно, один шаг до «Шинели», до ее странной полой телесности. Одежда, существующая сама по себе. Она накинута на пустоту: во всяком случае, сам Башмачкин в фундаментальном споре шинели и капота уже мало что решает.

Но, может быть, Башмачкин и вправду нематериален? Я много уже сказал о теле и мало – о душе. Так вот, Башмачкин – *это и есть душа*. Возможно, душа самого Гоголя. Башмачкин – не только его онтологический двойник, подобный майору Ковалеву или Чарткову, но и двойник метафизический. Может быть, именно поэтому Гоголь не посмел оставить несчастному чиновнику его новую шинель, хотя, само собой, легко мог это сделать. Вообще, надо сказать, что ситуация шинели очень непроста. В «Шинели» сказался не просто Гоголь, а двойной Гоголь. Что такое жизнеописание Акакия Акакиевича, как не гимн смирению и терпению? Что такое новая шинель, как не дьявольский соблазн, разрушающий душу героя? Но если это так, тогда откуда сочувствие и искренний интерес, с каким Гоголь описывает «падение» Башмачкина? Наконец, не забудем и о финале «Шинели»: подобно своему легендарному прототипу из «Лествицы» Иоанна преп. Синайского «делатель послушания» Акакий Башмачкин не умирает окончательно, но в отличие от Акакия «лествичного», явившего послушание даже после смерти, Акакий гоголевский от послушания отходит и превращается в настоящего беса-разбойника. Обе интенции сильны и важны, обе выписаны одинаково убедительно; какой же из двух Гоголей здесь главнее – первый или второй? Если б шинель Башмачкина сыскалась, у Гоголя вышло бы что-то вроде «носа» в «шинели», иначе сказать, тело получило бы для себя нужную ему

одежду. Тело и душа спорили между собой, и в итоге победила душа: я имею в виду смерть Башмачкина (смерть как уничтожение тела и освобождение души). Но если тело умерло и исчезло в земле, зачем тогда призрак Башмачкина охотится за генеральской шинелью: разве душа мерзнет, разве ей надобна одежда? Выходит, не до конца умер Акакий Акакиевич, раз главный его интерес даже после смерти остался прежним.

Итак, «Нос», «Портрет», «Шинель» – ряд последовательно сменяющих друг друга иноформ единого исходного смысла телесного неумирания. Часть тела вместо тела, изображение вместо тела и одежда вместо тела. Встают в этот ряд и карточная колода из «Игроков», и люлька Тараса Бульбы.

Карты и люлька

В «Игроках» символическим заместителем тела оказывается всемогущая колода карт, имеющая, кстати сказать, вполне человеческое имя: «Аделаида Ивановна». Исходный витальный смысл с Ихарева снимается и переадресуется колоде, и ей же задается то, что мы назвали «онтологическим вопросом».

На что играют гоголевские игроки – на деньги? Разумеется, но если говорить об уровне, который мы отслеживаем, о внутреннем или потайном сюжете, их игра куда более серьезна. Если речь идет о сюжете телесного сопротивления смерти, тогда и карточная игра приобретает соответствующий смысл. Ихарев ловок, изощрен, но его мастерства оказывается недостаточно, чтобы выйти в этой игре победителем. Отсюда – трагический пафос финала, в котором, если смотреть на дело с обычной точки зрения, ничего трагического не обнаруживается. Проигравшийся Ихарев ведет себя так, будто жизнь его уже закончилась; и это при том, что он легко может начать все сначала. Не зря же Глов говорит ему: «Утешься! Ведь тебе еще с полугоря! У тебя есть Аделаида Ивановна!» Однако никому не понять ихаревского горя: в том-то все и дело, что именно Аделаида Ивановна не оправдала возложенной на нее надежды; на языке онтологической метафорики это означает, что перенос витального смысла оказался неуспешным, вариант не сработал. Оттого так безысходен финал «Игроков»: продолжение игры как будто возможно, но бессмысленно, поскольку онтологический уровень – это уровень, где можно лишь однажды сказать «да» или «нет»; другие попытки уже не защитываются.

Наконец, в этот же ряд встает и знаменитая «люлька» – трубка Тараса Бульбы. Помимо вполне явно присутствующего в этом предмете телесного смысла («люлька» – колыбель для ребенка), здесь есть еще

один важный оттенок. Люлька – предмет очень интимный. Как говорит Тарас, «неотлучная спутница». Люлька давно уже сделалась своеобразным продолжением тела Тараса, его частью (она все время находится во рту). На уровне интересующего нас «внутреннего» сюжета это означает, что витальный смысл героя в какой-то момент доверен именно ей. Принцип здесь тот же самый, что и в «Носе», разве что теперь время его действия сокращено до минимума: если выживет, спасется «люлька» (т. е. символическая часть тела), то, может быть, избегнет погибели и все тело. Люлька падает на землю, условно говоря, гибнет, и вслед за ней погибает и сам Тарас. Всякий, кто читал «Тараса Бульбу», наверное, досадовал на козака, в общем-то, неизвестно зачем вернувшегося за трубкой, рискуя почти наверняка попасть в руки врагов. У Гоголя было много возможностей лишить Тараса жизни, поэтому эпизод с люлькой, конечно же, неслучаен. При нашем прочтении он становится объясним, по крайней мере, до той степени, до какой вообще возможно *объяснение* таких зыбких предметов. Само собой, все, о чем я сказал, есть не более чем попытка еще одного истолкования странного события, произошедшего в финале повести. События решающего, поскольку именно оно определило судьбу Тараса, связало по рукам и ногам, превратив его в обреченную на смерть «живую картину».

Живая картина

«Манилов выронил тут же чубук с трубкою на пол и как разинул рот, так и остался с разинутым ртом в продолжение нескольких минут. Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза».

Тело живое, но при этом застывшее, совершенно неподвижное – как будто умершее: вот что, возможно, прячется в подкладке гоголевского замирания-окаменения. В «Мертвых душах» застывшие в «продолжение нескольких минут» Манилов и Чичиков сравниваются с портретами. В «Портрете» умирающему Чарткову «ужасными портретами» казались окружавшие его постель люди, а портрет ростовщика, напротив, был живой, реальной персоной. Так мы выходим к теме «живой картины», которая в наиболее сильном своем виде обозначалась в финале «Ревизора» – в знаменитой «немой сцене».

Отчего Гоголь так настойчиво требовал от актеров правильного исполнения «немой сцены»? Зачем ему вообще была нужна «немая сцена» – эта в общем-то необязательная «люлька», если смотреть на дело с точки зрения здравомыслящего ума? Неслучайно, кстати, то стойкое непонимание смысла «немой сцены», которое согласно обнаружили и актеры, игравшие пьесу, и публика. Гоголь, скорее всего, и сам себе не мог объяснить, зачем ему нужна была эта сцена. Самое глубокое из его «объяснений» – в «Развязке Ревизора»; это слова, произнесенные одним из зрителей: «…все это как-то необъяснимо

страшно». Онтологический пафос концовки Гоголь чувствовал, но напрямую назвать не мог, может быть, не хотел. Казалось бы, чего уж так бояться чиновникам, поднаторевшим в обмане регулярно наезжающих ревизоров? Но нет – страх их ужасен, хотя он так же несопоставим с действительно грозящими им неприятностями, как отчаяние героя «Игроков» с его проигрышем. Чиновники каменеют, застывают с открытыми ртами потому, что прибыл тот, кого никто из них уже обмануть не сможет, – в гоголевском «официальном» варианте ревизор этот – совесть. В «неофициальном» – совесть, понятая как Божий суд, свершающийся над человеком после его кончины. Иначе говоря, «суд» смертельный. Хлестаков оказался не тем, за кого себя выдавал. Усилия чиновников оказались напрасными, они сделали ставку не на того, на кого надо было, – а нового ревизора им уже не провести. «Ревизор» и «Игроки» в этом смысле весьма похожи друг на друга – упование на ловкость, хитрость, на «подобранную колоду», затем неудача и приходящие ей на смену ужас, отчаяние, окаменение, никак не сравнимые с вызвавшей их причиной. Не сравнимые, если, конечно, мерить их меркой обычной психологии. «Необъяснимый» страх – это страх перед неотвратимостью телесной смерти. Он-то и сказался в поэтике «немой сцены». Вся она – для того, чтобы остановить неумолимое время, избежать – в прямом смысле слова – трагедии конца. А раз конца нет, значит, и онтологический вопрос повисает в пустоте. Он заморожен, превращен в «живую картину» до будущих лучших времен, до будущих литературных опытов.

Теперь – подробнее о «немой сцене». Гоголь не однажды брался за разъяснения к ней, указывая, какие именно положения следует принять актерам и сколько времени в них оставаться. В «Отрывке из письма» возникает ключевое слово «живые картины»: «…последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что (…) все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты должен не опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требуют так называемые *живые картины*».

«Живая картина» – понятие, которое могло бы стать центральным для поэтики Гоголя[10]. Его искусство – в представлении ряда удивительных «живых картин», показывающих людей, Россию то с «одного боку», то с другого. Башмачкин, Манилов или Собакевич – «живые картины», хотя они умеют двигаться или разговаривать. Однако не этот смысл, несмотря на всю его важность, я хотел бы сейчас проявить.

Вопрос Манилова к Чичикову, не скрыто ли в его просьбе о продаже мертвых душ чего-то «другого», был совершенно справедлив. И в просьбе Чичикова, и в «немой сцене» «Ревизора» присутствует это «другое» – онтологический вопрос к телу, попытка скрытно от себя

самого представить такое положение, в котором тело застыло бы в некоем *промежуточном состоянии*, посередине между жизнью и смертью, избежав тем самым уготованного природой ужасного конца. Вот почему – «живая» картина, «онемевшая» картина, «немая сцена».

В свое время на Гоголя сильно подействовала картина Брюллова «Последний день Помпеи». Люди на полотне изображены живыми и здоровыми, но сколько оставалось им жить на самом деле? Две-три минуты – вряд ли больше. Застывшая картина ужаса перед неминуемой гибелью. Но это именно «картина» и именно «застывшая». Изображенные на ней люди уже никогда не погибнут, они так и останутся в этом странном промежуточном положении между жизнью и смертью. Их две-три минуты превратятся в века. Можно сказать, что «Последний день» повлиял на Гоголя не столько эстетически, сколько онтологически. Гоголь *был готов* воспринять эту картину, поэтому ее воздействие на него и вышло столь сильным. Две-три минуты – это время, установленное Гоголем для «живой картины» в «Ревизоре». Гоголь требовал: «…две-три минуты должен не опускаться занавес…». Две-три минуты – это и время, отпущенное Гоголем для поцелуя супругов Маниловых: как раз хватит, чтобы «выкурить маленькую соломенную сигарку». Наконец, это то самое время, в течение которого оставались «недвижимы, вперя друг в друга глаза» Манилов и Чичиков.

Отчего же взят именно такой промежуток времени? Оттого, что две-три минуты – это то время, в течение которого можно наверняка отличить живого от мертвого. Это время, в течение которого нельзя сдержать дыхания так, чтобы притвориться неживым. Иначе говоря, задача в том, чтобы в нужный момент застыть, окаменеть, не дышать – выдать себя за мертвого, перейти рубеж онтологического опознания – и при этом остаться живым. Вот почему «окаменение» и «необъяснимый страх», о которых говорил Гоголь, объясняя устройство «немой сцены», так важны. Речь идет не о метафоре, не об эвфемизме, а о подлинном страхе телесного уничтожения. «Живая картина», «немая сцена» – это то, что может помочь спастись, избегнуть трагедии конца.

Неслучайна поэтому и приуроченность «немой сцены» к концу повествования-действия. Не в одном только «Ревизоре» имеется «немая сцена». Она вообще типична для Гоголя, который и к тексту относился как к живому существу, стараясь избежать его завершения, его символической смерти. В финале «Женитьбы» Кочкарев стоит «ошеломленный», а в «Коляске» герой, скорчившись, замирает под фартуком на манер все той же «живой картины». Особенно выразителен финал истории Хомы Брута из «Вия». «Не гляди», – шепнул философу какой-то внутренний голос, когда стоял он в меловом круге перед Вием. Хоме надо было притвориться мертвым[11], опустить глаза, не дышать – стать «живой картиной». Однако он не смог этого сделать и потому

погиб. Зато пришедший утром священник застал в церкви самую настоящую «немую сцену» в духе «Ревизора»: «Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах». Исходная омертвелость духов исподволь определила продолжительность этой также приуроченной к финалу «немой сцены»: вместо обычных двух-трех минут целая вечность. «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги». Мы видим, так сказать, предельное выражение поэтики «немых сцен»: действительно, «картина», но уже не живая, а мертвая. Бегство, которое столько раз выручало гоголевских персонажей, на этот раз не помогло.

Бегство

Собственно, «бегство» это не только поспешные отъезды персонажей, как, например, в «Ревизоре» или «Игроках», но вообще все ситуации концовок, где герои, так или иначе, *устраняются от дальнейшего участия в действии* – уходя, убегая, прячась, умирая.

Казалось бы, отъезд в конце повести – что тут необычного? Например, у Чехова пьесы обычно заканчиваются именно отъездами. В гоголевском же случае важно то, что «отъезды» выполняют несколько необычную роль. Герои Гоголя уезжают не потому, что действие завершилось, свершилось, его смысл исчерпан (как у Чехова), а потому, что оно *еще не закончилось*. Гоголь сам отстраняет героев от дальнейшего участия в действии.

Пьеса «Женитьба». Совершив все необходимые приготовления, пройдя через муки и сомнения, доведя дело до последнего шага, Подколесин этого шага не делает. Он убегает, уезжает в самый решительный момент, бросив таким трудом давшееся ему дело. Пьеса «Игроки». Обыграв Ихарева, мошенники сбегают из гостиницы, хотя очевидно, что если бы они объединили свои усилия (об этом, кстати, идет речь в тексте), то смогли бы вместе заполучить миллионы. Почему же они убегают? Я не хочу ни в коем случае оспоривать мотивировок, даваемых самим Гоголем. Речь идет о другом: наряду с явными авторскими мотивировками в тексте существует еще один смысловой слой, еще одно измерение причинности. В данном случае речь идет о поисках возможности как-то приостановить или оборвать сюжет. Подколесин убегает в финале не потому, что главное уже сделано, а потому, что оно *еще не сделано*. В этом, похоже, и состоит главная особенность гоголевских концовок.

Герои Гоголя убегают от ситуации выбора, решения, за которыми неминуемо должно было бы последовать развитие сюжета, его

движение. Действие во многих случаях заканчивается тем, с чего и начиналось. Герои остаются «при своих». Майор Ковалев – с носом. Акакий Акакиевич – со своей старой шинелью. Подколесин остается холостяком. Разве не смог бы

Ихарев (о чем уже шла речь) со своей подобранной колодой стать миллионером? Смог бы, но он почему-то пребывает в отчаянии, которое удивляет даже одного из его обманщиков: ведь у Ихарева осталась его Аделаида Ивановна. Но в том-то все и дело, что Ихарев не хочет продолжать своей игры, что фактически означает отказ от дальнейшего развития действия, от финала. Не хотят развития сюжета и обманувшие его игроки: вопреки здравому смыслу, они уезжают от своих потенциальных миллионов. Уезжают затем, *чтобы всего этого не произошло*. В этом смысле сходство гоголевских финальных отъездов и бегств есть сходство не столько типологическое, сколько психологическое. Гоголь не заканчивает своих произведений подобно тому, как художник Чартков не закончил портрета.

Проблема финала как завершения, «кончины» сюжета. Текст как «дитя», как в муках рожденный и вскормленный ребенок (см. у Бахтина в «Авторе и герое в эстетической деятельности»: авторское «отношение к герою и его миру есть отношение к нему как к имеющему умереть»). В одних случаях этот момент выражен неотчетливо, в других, например у Гоголя, – достаточно сильно, чтобы повлиять уже на само устройство повествования. Гоголь делает все для того, чтобы финал (ведь заканчивать-то как-то надо) оказался так или иначе разомкнутым. В этом смысле герои Гоголя убегают не только от действия, ведущего к смерти текста, но и *вообще убегают из текста*, как с тонущего корабля. Спасая себя, они некоторым образом спасают и сам текст, который как бы замирает, застывает в смысловой недосказанности: вспомним «живые картины» из «Ревизора» или «Коляски», делающие этот принцип очевидным. Бегство из текста, бегство от текста. Это похоже на бегство Гоголя от собственных произведений, о котором сказал Д. Мережковский: «И от «Мертвых душ» так же, как от «Ревизора», Гоголь бегал, скитаясь по всему свету от Парижа до Иерусалима. Художник не кончил портрета. И «Мертвые души», и «Ревизор» – «без конца» («Гоголь и черт»).

Размышления об особом характере финалов у Гоголя собственно гоголевским материалом не исчерпываются. Я имею в виду возможную типологию авторов (или текстов) как *финитных или инфинитных*, если воспользоваться математической терминологией. Так, нетрудно увидеть, что Лермонтов или Платонов – писатели инфинитные, что финалы их произведений чаще всего не удерживают инерции основных смыслов текста (формально законченные тексты могут быть продолжены). Тогда как, скажем, Лев Толстой, скорее всего, предстает как писатель

финитный: у него вообще финал текста приходит нередко раньше, нежели его формальное завершение, книга заканчивается раньше себя самой. Вообще говоря, проблема завершенности-незавершенности требует особого разговора, так как в нее входит весь набор вариантов, начиная, скажем, от ритуаль ного требования не заканчивать текст и кончая эстетским любованием фрагментом, нарочито незавершенным целым. Но то, что мы видим у Гоголя, – случай особого рода, по крайней мере по силе своего проявления. В том-то и дело, что произведения Гоголя закончены вполне, иной раз до нарочитости, но чего стоит эта законченность? Перед нами – иллюзия финала, эфемерное подведение итогов, финал без конца.

Нечто похожее произошло и в «Шинели», где герой хотя и умер, но как-то не до конца, не растеряв к тому же своих вполне плотских интересов. В самом деле, зачем бесплотному духу понадобилась такая практическая вещь, как теплая генеральская шинель? Это все то же возвращение к исходному состоянию, о котором я уже говорил на примерах «Носа» или «Женитьбы». В данном случае в качестве исходной точки выступает финал земной жизни чиновника: он возвращает то, что потерял, возвращает «свое». Нет однозначности и во вроде бы «нормальном» отъезде Хлестакова. Не забудем о его инфернальной природе. По пьесе Хлестаков проносится как карикатура на грядущее возмездие, но к финалу карикатуру сменяет оригинал, смех сменяется ужасом, и чиновники застывают в «немой сцене», лишая пьесу конца. Гоголь зря огорчался по поводу того, что его пьеса «как будто не кончена». Вышло то, что было заложено в пьесе: застывшие в нелепых позах чиновники лишь сделали этот смысл очевидным. Им удалось то, чего не сумел сделать Хома Брут, когда стоял перед Вием в церкви посреди мелового круга.

Меловой круг

«Бегство» из текста объясняет лишь половину дела: ведь бегство – это итог, финал того движения, той дороги, образ которой присутствует у Гоголя постоянно. Чичиков в прямом смысле едет всю дорогу; Хлестаков дан в эфемерный миг остановки на его фантасмагорическом и бессмысленном пути; игроки всегда в дороге; в «бегах» майорский нос.

Движение очень важно для Гоголя: движение как инструмент, способ защититься от угрожающего хода времени. Если поделить целое человеческой жизни на периоды детства, молодости, зрелости и старости, то окажется, что выбор Гоголя падает на период зрелости, он *тяготеет к середине*, к центру человеческой жизни (другим, например, был выбор Достоевского, Толстого или Платонова, для которых необычайно важны темы рождения-детства и старости-смерти). Гоголь же, держась центра, боится периферии: он не хочет смотреть ни в сторону старости и смерти, ни в сторону детства и особенно рождения. У

Гоголя тема детства и старости почти целиком отсутствует. Зато «средний возраст» представлен во всех своих вариантах. Гоголевские персонажи, как это давно уже было замечено, почти все как есть – уже готовые, уже взрослые, созревшие до средних лет люди. Они – уже оформлены, подобно Акакию Акакиевичу, который «видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове».

Странно выглядит поле «жизни» у Гоголя: оно сужено до точки центра, хотя сам центр в сугубо пространственном смысле имеет вид довольно величественный и обширный. «Центр» узок в символическом отношении («Невский проспект» – вытянутый центр). Чаще же всего смысл движения по центру, через центр реализуется у Гоголя на просторах степных, где мчатся во весь дух «птицы-тройки», «коляски» и «брички». Убегают Хлестаков, Чичиков, Подколесин, убегает майорский нос. Куда или отчего? Вернее все-таки второе. Убегают от свадьбы, от разоблачения, от наказания. Трагедия гоголевских персонажей в том, что они целиком принадлежат жизни, полностью игнорируя и то состояние, которое ей предшествовало, и то состояние, которое может последовать за ней.

Слабые намеки на спасительную утробу, явленные в «Шинели» и «Коляске», остаются лишь намеками. Капот-утроба Акакия Акакиевича уже с самого начала дан как что-то негодное, ненадежное: в капоте уже нельзя было более жить, с ним – хочешь не хочешь – надо расставаться. Согнувшийся, как ребенок в утробе, Чертокуцкий тоже обречен. Когда офицеры видят его спрятавшимся под кожаным фартуком коляски, его тайна перестает быть тайной: бегство Чертокуцкого назад в утробу, давным-давно им забытую, оказалось неудачным. Она не приняла, отторгла его. Гоголевские люди – взрослые люди, забывшие о своем рождении, детстве. Их тем более не интересует старость и смерть. Они живут так, будто никогда не рождались, не были детьми и никогда не состарятся и не умрут. Гоголевские люди самодостаточны, равны себе: оттого их не интересует даже любовь, ибо в ней они интуитивно ощущают *опасность изменения* их статуса через зачатие и рождение новой жизни, как бы оттягивающей на себя то право на существование, которое принадлежит только им. И Подколесин, и Хлестаков (и потенциально Чичиков) убегают от свадьбы.

Гоголевские люди находятся на середине пути, ведущего от утробы к могиле. Они бегут, чтобы избежать и того и другого. *Движение от* – вот что составляет подоплеку движения у Гоголя. Это движение от полюсов, может быть, не вполне ясно представляемых, но тем не менее в равной степени непривлекательных. Однако, двигаясь от чего-то, начинаешь *поневоле приближаться к чему-то другому*. Так возникает парадоксальное *желание двигаться, оставаясь при этом на одном и*

том же месте; так возникает надежда на то, что начатое движение прервется, застынет где-то в метафизической области: кажется, будто есть движение, а на самом деле его нет. Застыть в центре чаемого «мира» жизни, застыть, двигаясь, убегая от надвигающейся и грозящей периферии, – такова мечта. «Вишь ты, – сказал один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?» – «Доедет», – отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» – «В Казань не доедет». Чичиков выезжает из города и исчезает в неизвестности: как он едет, никто не знает; Чичиков петляет, вольно или невольно он ездит по кругу.

Вариант движения, соединенного с неподвижностью, дает «Коляска». Очень выразительна птица, которая не может долететь до середины Днепра. Эта сколь известная, столь и непонятная фраза, не однажды уже вменявшаяся Гоголю как неудачная, приобретает осмысленность, когда мы читаем ее с избранным настроем. В каком смысле «не долетит»? Не долетит и утонет в Днепре? Не долетит и вернется назад? Но тогда это то же самое, что и долетит, так как речь идет о «середине» Днепра. Не долетит, так как даже и пробовать не станет? Или не долетит потому, что лететь придется не через реку, а вдоль, по-над ней? Гоголь, конечно, говорит «до середины», имея в виду «через», однако Днепр не случайно именно в этом отрывке показан как *море безбрежное*. В каком-то смысле у такого Днепра – везде середина, поэтому, как ни стремись к ней, все равно не долетишь. Вообще, в этой странной фразе слышится, как кажется, не только гордость за громадность Днепра, но и что-то другое: своего рода успокоенность тем, что до середины все равно не удастся добраться. Я специально привел всю эту раскладку, для того чтобы показать присутствующий в ней смысл незаканчивающегося движения, движения, не достигающего поставленной цели, движения-остановки (в «Коляске» эта тема вырастает до размеров целого происшествия, указывая на явный интерес Гоголя к парадоксальному соединению противоположных интенций). «Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? (...) куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа». Есть движение, есть бешеный бег коней, но нет ясной траектории движения, нет начала пути и его конца.

Бегство «от» – для Гоголя наиважнейший, хотя и глубоко скрытый мотив движения. Наблюдать «коловращение жизни» – лишь общая фраза, которой отделывается Чичиков: причина движения – в надвигающемся откуда-то сзади, с боков страхе. Открытые, пустые, безлюдные пространства, по которым бегут гоголевские герои, полны опасности. Она приходит с периферии, из неясных областей рождения и смерти, лежащих за горизонтом ровного и гладкого поля жизни, но все же дающих себя почувствовать, а иной раз и увидеть, – как в «Страшной мести», что-нибудь вроде рук огромных, которые вдруг появились где-то

на горизонте, появились и пропали. Главное – не задерживаться на месте; онтологическую подоплеку движения Гоголь ощущал очень остро: двигаться – значит надеяться *избегнуть смерти*. Гоголь бежал от нее всю жизнь. Толстой – лишь однажды, но смысл его *ухода* был все тот же. Герои Гоголя бегут, тайно надеясь раствориться в беге, исчезнуть или хотя бы остаться неузнанными, незамеченными. Это похоже на детскую беготню с закрытыми глазами. Бежишь куда-то, но не видишь дороги, и кажется, что никто не видит и тебя. Ехавший в темноте Селифан говорит Чичикову: «Кнута не видишь, такая потьма!» «Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз» – так и Селифан, «не видя ни зги» остановился «тогда только, когда бричка ударилась оглоблей в забор и когда решительно уже некуда было ехать». Очень похоже пересекал площадь и был остановлен в роковую для себя ночь Акакий Акакиевич: «Он вступил на площадь не без какой-то невольной боязни, точно как будто сердце его предчувствовало что-то недоброе. Он оглянулся назад и по сторонам: *точное море* вокруг него. “Нет, лучше и не глядеть”, – подумал и шел, закрыв глаза, и когда открыл их, чтобы узнать, близко ли конец площади, увидел вдруг, что перед ним стоят почти перед носом какие-то люди с усами». Рок настиг Акакия Акакиевича посреди «бесконечной», похожей на море пустой площади. Это близко к тому смыслу, который стоит и за едущим в бричке Чичиковым, и за птицей-тройкой, и за летящей к середине Днепра птицей. Независимо от того, указан мотив слепоты (темноты) или не указан, есть главное – движение в неопределенном пространстве с неясной перспективой и целью пути.

Однако и центр – «середина Днепра» или середина площади – оказывается не менее опасным, чем темные, чреватые неясными возможностями и опасностями окраины. Добраться до центра можно, но дальше – уже не пройти. Двигаться или нет? Движение побеждает, оно зачаровывает своим ритмом, дарит надежду; движение возбуждает, рождает задор, помогающий забыть о цели пути, вернее, о его бесцельности. Движение превращается в самоцель: можно мчаться в темноте, с закрытыми глазами, по кругу и при этом держать путь к середине, к чаемому центру, интуитивно понимая при этом, что достижение центра чревато паузой, остановкой, которая превратит центр в периферию и разбудит мощные силы смерти и рождения. Эта смысловая двойственность дает возможность понять, почему для Гоголя наряду с *движением* был так важен и смысл движения *остановленного*, смысл оцепенения, полной неподвижности, наступавшей в тот миг, когда человек действительно оказывался в самом центре пространства.

В «Вие» смысл оцепенения посреди пространства явлен с такой же силой, как и смысл движения в эпизоде из «Шинели», где Башмачкин стремится как можно быстрее перебежать огромную пустую площадь. В «Вие» Хома Брут стоит посреди церкви в самом центре начертанного им

круга. Он достиг точки центра. Силы периферии ворвались внутрь церкви и кружат перед ним, не имея сил пробиться сквозь магическую преграду. В самый решительный миг от Хомы требуется лишь одно – закрыть глаза и застыть, чтобы убедить периферию в том, что центр пуст и чист. Логически движение и абсолютная неподвижность, усиленная к тому же «слепотой», равнозначны: и первое, и второе помогают исчезнуть в пространстве.

Однако убегать все же как будто естественнее: застывший в круге Хома не выдерживает испытания неподвижностью и открывает глаза, становясь добычей смерти. Не спасает неподвижность и героя «Коляски»: ее финал – это уже жест в сторону материнской утробы, а не смерти, но жест опять-таки в сторону периферии. Здесь идея движения и идея неподвижности сходятся воедино, давая своеобразный натуральный оксюморон, где есть ложное движение, иллюзия бегства. Спрятавшийся в неподвижно стоящей коляске Чертокуцкий одновременно едет и не едет, он тоже как бы растворяется в пространстве, но лишь до тех пор, пока его вдруг не обнаруживают изумленные гости. Хома Брут стоял вытянувшись во весь рост; Чертокуцкий же сидел в «утробе» коляски под кожаным фартуком и к тому же согнувшись «необыкновенным образом» – совсем как неродившийся еще младенец. Хому поразила смерть, Чертокуцкого – утроба, и хотя уход Чертокуцкого в чертог дородового бытия достаточно условен, приехавшие гости ведут себя вполне ритуально, оставляя Чертокуцкого там, где его настигла периферия: не случайно генерал «закрыл опять Чертокуцкого фартуком и уехал вместе с господами офицерами».

В этом же ряду оказывается и финал «Ревизора» с его «немой сценой», которая оказалась непонятной ни актерам, ни зрителям. Гоголь и здесь хотел соединить несоединимое – движение и оцепенение, актеры должны были замереть в тех позах, в каковых их застигло известие о приезде настоящего ревизора. Скорее всего, досада Гоголя по поводу неправильно сыгранной «немой сцены» (пьеса вышла «как будто не кончена») была напрасной. Иного эффекта и быть не могло и, наверное, только многие десятилетия постановки «Ревизора» на театре приучили зрителя к этой странной концовке: эстетика новизны сменилась эстетикой тождества, главным стало не непосредственное удивление, а интеллектуальное ожидание «немой сцены», знание о ней, предвкушение ее. Пьеса стала казаться вполне законченной, но произошло это вопреки замыслу самого Гоголя, так как из неожиданной и странной, «немая сцена» стала привычной и ожидаемой, потеряв при этом большую часть своего исходного пафоса.

Герои «Ревизора» остаются на сцене, застыв в тех положениях, в которых их застало сообщение о приезде правительственного

чиновника. В метафизическом смысле они застывают навсегда, подобно духам из «Вия»: ведь о дальнейших событиях ничего не известно. Что касается «Вия», то здесь застывшие чудовища содержат свою проблему, смысл которой заключается в том, что неясным остается смысл их бегства. При свете дня они намеревались выбраться из церкви через окна и двери, то есть выйти наружу, в открытый солнечный мир. Отчего подземное пыталось спастись в мире света? Гораздо естественнее (если так можно выразиться в данном случае) было бы спасаться в углах, потайных щелях, ведущих в церковный подпол. И если общая судьба постигла всех духов, то означает ли это, что и Вий так и остался навеки стоять посреди церкви перед распростертым в меловом круге Хомой?

* * *

Гоголь держится середки жизни. Он радуется всему, что полнокровно, насыщено силой; он любит жизнь в ее полдне. Гоголь любит внешний вид предметов, материя улыбается ему своим «чувственным блеском» (лучше и не скажешь). Крепость, надежность вещи в сочетании с ее гладкостью и блеском. Особенно хорошо это видно в материи одежды. Особый смысл одежды, о котором я уже говорил ранее (одежда – второе тело), рождает мечту о «вечной», неизносимой оболочке. Такова знаменитая бекеша Ивана Ивановича. Она блестит и сверкает («бархат! серебро! огонь!») и почти не поддается разрушительному воздействию времени. В таком же ключе осмысливается и цвет чичиковского фрака – «наваринского пламени с дымом» и с «искрой».

Гоголь ощущает вещество как нечто живое. Я имею в виду не антропоморфизм и не абстрактное экологическое сочувствие веществам и предметам, а языческое ощущение присутствия в предметах живой силы. Оттого бекешу Ивана Ивановича хочется съесть («взгляните с боку: что это за объедение!»), оттого так растут в своих размерах, в своей невероятности гоголевские арбузы или шаровары. Возможно, в идее живого роста и следует искать объяснения гиперболизму у Гоголя. Преувеличенный размер – это проявление жизненной силы, спелости, зенита жизни: полдневное, ярое солнце в середке жизни, таким образом, и логически, и натурально оказывается связанным с идеей роста и спелости. Ощущая тоску и ужас пустых огромных пространств, Гоголь пытается с ними бороться не только при помощи «быстрой езды», но и за счет *увеличения размера* предметов; он заполняет пустое пространство плотными, большими, полными жизненной силы предметами. Гоголевский протест против пустоты еще неотчетлив, неоформлен, в отличие, скажем, от программных действий А. Платонова, однако исходный мотив, идея противостояния смертельной пустоте в обоих случаях оказывается одной и той же.

В этом же ключе, помимо всего прочего, может быть прочитано и знаменитое гоголевское рассуждение о господах «средней руки» и их

преогромных желудках в «Мертвых душах». Тема еды – глубоко онтологична, и если она введена в контекст переживаний о пустоте и плотности, об отсутствии вещества и его присутствии, то невольно оборачивается темой *съедения мира*, помещения мира внутри себя. Человек становится миром, он заполняет себя до отказа его веществом, делается самодостаточным и уже не нуждается ни в продолжении себя в детях, ни в возвращении к детству и тем более к породившей его родительской материи. Это – полдень телесного бытия: время остановки, оцепенения, находящего отклик и в гоголевской поэтике «живых картин». Вместе с тем это и пауза, смысловое зияние, в продолжение которого сквозь фактуру телесности, взятую в ее гротесковом ключе, начинают проступать очертания тела духовного, мистического, чаемого. В этом смысле от гимна еде до аскетизма – всего один шаг, который Гоголь в конце концов и сделал.

Странный голос, который Гоголь услышал однажды в детстве посреди солнечного полдня, наполнил его душу паническим ужасом, ушел в глубину существа, повернул его к тайне смерти, к тайне жизни в ожидании смерти. О смерти думает каждый человек, но редко кто может ощутить смерть как насущную и поражающую воображение реальность. Гоголь боялся тех болезненных минут «жизненного окаменения», которые иногда с ним случались. Его скитания – это не только бегство от ужаса надвигающейся периферии, но и страх перед остановкой, чреватой опасностью полной неподвижности и окаменения. И первое, и второе, как я пытался показать, сказались в его художестве в степени немалой. Окружив себя меловым кругом символических решений, Гоголь надеялся спрятаться в нем от окружавших его врагов. Естество раздваивалось, душа неслась, как птица-тройка, к неведомой и чаемой красоте, а тело камнем лежало на земле, врастало в нее заживо. Оттого так сочетаются в Гоголе забота о будущем души и страх о здешней судьбе тела, сказавшиеся и в просьбе не погребать тела до тех пор, «пока не покажутся явные признаки разложения», и в желании быть похороненным если не в самой церкви (центре пространства), то хотя бы в ограде церковной. Гоголевские бесконечные скитания и его болезнь, когда «сердце и пульс переставали биться», а тело замирало в странном оцепенении, придают трагический оттенок и летящим по просторам его прозы коляскам и бричкам, и застывшим наподобие «живых картин» персонажам. Гоголевское неприятие смерти оставило свой след на всем последующем развитии русской литературы. Гоголь же был последователен неумолимо: он не только жил и мучился своей «мечтой», но и в конце концов умер от нее.

Nervoso Fasciculoso

(О «внутреннем» содержании гоголевской прозы)

– Как отчего скучать? – оттого, что скучно. – Мало едите, вот и все. Попробуйте-ка хорошенько пообедать.

Н. Гоголь. Мертвые души.

Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся кони, и несите меня с этого света!

Н. Гоголь. Записки сумасшедшего.

Слово «внутреннее» в подзаголовке не зря взято в кавычки. Дать название этим заметкам было куда труднее, нежели в случае с Чеховым, где я ставил перед собой задачу похожего свойства. Очерк «Чехов в футляре»[12] назвался легко, поскольку речь там хотя и шла о теле, но все облегчалось «возвышенным», «облагороженным» характером предмета: *дыхание* в иерархии телесных проявлений занимает положение явно привилегированное; при всей своей физиологичности оно как будто не вполне нематериально, едва ли не духовно.

С Гоголем не так. Речь снова пойдет о телесном присутствии автора в тексте, о его «проекции» в текст, однако «внутреннее» здесь будет действительно телесным, даже подчеркнуто физиологичным. Сводить все к одному основанию, забывая о других возможностях, значит заранее упрощать задачу. Однако не менее вредно пытаться рассмотреть сразу все и во всех отношениях: подбор фактов неотъемлем от избираемой темы и аналитических процедур. Вот почему, выбрав определенную линию, я буду ее придерживаться, сознавая, что она составляет лишь часть гоголевского мира.

Часть, впрочем, весьма значимую. Речь даже должна идти не о «части» в обычном смысле слова, а о чем-то ином. Это не столько часть, сколько конструктивный принцип, проявляющий себя в самых различных гоголевских сочинениях и подводящий нас к вещам, которые имеют решающее значение для понимания гоголевской поэтики и судьбы. Обсуждая этот вопрос, а именно проблему телесной интервенции автора в создаваемый им текст, лучше всего начать с мотива «центра» или «середины».

Середина

У Гоголя она повсюду. Порой кажется, что все события происходят в центре пространства, просто в одних случаях это указывается, а в других нет. Причем важны не размеры, не объем пространства, а сам принцип нахождения в центре или стремления к нему. Хома Брут прячется от ведьмы в центре начерченного мелом круга; мертвая панночка – тоже находится в центре (гроб стоит посредине церкви). Нос майора Ковалева был спрятан в середине хлеба; к тому же, чисто топографически, нос – середка лица. Бедный чиновник лишается новой шинели, оказавшись посредине огромной площади. В центре Миргорода – площадь с лужей,

а город, где происходит история «Ревизора», сам расположен посредине России («Отсюда хоть три года скачи, никуда не доедешь!). В «Тарасе Бульбе» на «самой середине дороге» спит запорожец. Герой «Пропавшей грамоты», добравшись до заветного места, бросает деньги в середину круга. Даже Невский проспект, хотя и протянулся линией через весь Петербург, всюду – сам себе центр и середина. Поясняя финал «Ревизора», Гоголь начинает с городничего, определив для него место ровно посередине сцены (то же самое повторяется и в «Предуведомлении к тем, кто захочет сыграть «Ревизора») и пр.

На уровне деталей тема середины также объявляет себя с удивительной настойчивостью. В «Мертвых душах» Чичиков – «господин средней руки», и вместе с тем он же охарактеризован как человек «средних лет» (у Гоголя почти все значимые персонажи – люди средних лет). Деревня Собакевича расположилась посередине между двумя рощами; отправившись к Плюшкину, Чичиков попадает в «середину обширного села» (береза в плюшкинском саду сломана тоже посередине). «Центр» присутствует и в сцене приезда Чичикова к генералу Бетрищеву: кони «внесли его в самую середину деревни».

В статье «Гоголь и онтологический вопрос» речь шла о гоголевской «середине», то есть времени, располагающемся между периодами детства и старости[13]. Ориентация на середину, таким образом, оказывалась пространственным эквивалентом идеи жизненного «полдня», «зенита», срединного положения на шкале возраста, своего рода равнодушия к периферии рождения и смерти. Не отказываясь от подобного варианта объяснения, я попытаюсь дать гоголевской «середине» еще одно истолкование (не исключены здесь и какие-то другие варианты), взяв в качестве отправной мысль об интервенции авторского телесного начала в создаваемый им текст. В этом случае мы можем пойти путем поиска аналогий: в «середине» литературной должна как-то сказаться «середина» телесная.

Набоков, вторя многим свидетельствам знавших Гоголя людей, писал о странно-телесном характере его гения: он называл живот Гоголя «предметом обожания», а желудок – «самым знатным внутренним органом писателя»[14]. Здесь нет преувеличения, скорее, можно даже говорить о недооценке той роли, которую играло в самоощущении Гоголя его пищеварение. Речь не столько о повышенном аппетите или интересе к описаниям еды, а о самом способе психофизической ориентации, о том, что можно назвать «*символическим поглощением и перевариванием мира*». Примеров гоголевского неумеренного аппетита или даже патологического обжорства имеется сверх меры в многочисленных описаниях его современников и в его собственных письмах. Внешние оценки «наблюдателей» и личные самопризнания почти совпадают друг с другом (я говорю лишь о теме еды). Гоголь

называет обеды «жертвоприношениями», а содержателей ресторанов – «жрецами», он поражает окружающих своей способностью есть в несколько раз больше, чем обычный человек. И в то же время – постоянно жалуется на работу желудка, пишет друзьям о том, что пищеварение его работает не так, как положено, а каким-то особым образом. Он серьезно полагает, что «устроен совсем иначе, чем другие люди», что желудок его «извращен» (из воспоминаний П. В. Анненкова)[15] или даже расположен «вверх ногами». Сам Гоголь, ссылаясь на диагноз одного римского врача, писал С. Т. Аксакову о том, что у него «поражены были нервы в желудочной области, так называемой системе nervoso fasciculoso»[16].

Желудок, как «самая благородная часть тела» (из письма к Н. Прокоповичу)[17], – своего рода центр чувствования и восприятия. Возвращаясь к разбору мотива «середины», прерванному этим «физиологическим» отступлением, попытаемся определить нашу задачу. Она не в том, чтобы связать многочисленные биографические свидетельства с описаниями еды или голода в гоголевских сочинениях, а в том, чтобы увидеть, как *телесное начало сказалось в самом устройстве текста*, вошло в него как органический принцип, повлияв на различные уровни повествования – от конструкции сюжета до мельчайших деталей и подробностей.

«Середина» и «желудок» связаны у Гоголя не только в отвлеченном, но и вполне конкретном смысле. Хома Брут решился бежать от сотника ровно в середине дня, после обеда, то есть когда желудки сторожей наполнились пищей. Уже упоминавшийся нос майора Ковалева обнаружился не просто в середине какого-нибудь предмета, а в середине свежеиспеченного хлеба: фактически, нос оказывается «вещью», предназначенной для съедения. В «Заколдованном месте» «середина» – это точка, где смыслы еды показываются дважды по ходу действия: в полдень после обеда герой повести пускается в пляс и попадает на «середину» («дошел однако ж до половины»), где и теряет способность двигаться, а затем на этом же самом месте он роет яму и находит котел, то есть вместилище для пищи, так сказать, внешний желудок. В «Тарасе Бульбе» Андрий, выйдя из подземного хода, оказывается на площади города, «посредине» которой он видит столы, оставшиеся от «рынка съестных припасов» («припасов» уже нет, но слово сказано). Сходный смысл «середины» присутствует и в названии повести «Сорочинская ярмарка» – ярмарка как центр города и мира, средоточие всякой всячины и, прежде всего, провианта. Характерно, что миргородский Иван Иванович, доверявший все свои ключи прислуге, ключи от «*средней* коморы» (т. е. от амбара с провизией) всегда носил при себе. Собственно, и само слово «Миргород» несет в себе оба интересующих нас смысла: в нем есть и успокоенность середины, и умиротворение сытости. Наконец, в «Мертвых душах» «середина» и «желудок» встают

рядом в знаменитом пассаже о «господах средней руки» и их замечательных желудках. «Автор должен признаться, что весьма завидует *аппетиту и желудку* такого рода людей... Не один господин большой руки пожертвовал бы сию минуту половину имений, заложенных и незаложенных (...) с тем только, чтобы иметь *такой желудок*, какой имеет *господин средней руки*, но то беда, что ни за какие деньги, ниже имения, с улучшениями и без улучшений, нельзя приобресть *такого желудка*, какой бывает у *господина средней руки*».

В самой «середине» замечательно то, что она объявляется как бы сама собой, когда автор берется за описание какого-либо предмета или ситуации. Гоголь чаще всего смотрит именно в центр, а уж затем обращает внимание на периферию, на то, что расположено по бокам. Посреди Миргорода – огромная лужа, все остальное – вокруг нее. Художник Чартков приносит домой купленный им портрет и ставит его «между двух небольших холстов»; не сбоку, а именно между ними, то есть посередине. Описывая устройство чичиковской шкатулки, Гоголь действует в том же духе: «Вот оно внутреннее расположение: в *середине* мыльница, за мыльницею...».

Центр может появляться и во время движения персонажа, в момент его приближения к цели. Это хорошо видно в «Мертвых душах» в сценах приезда Чичикова к Собакевичу, Плюшкину, Бетрищеву и Тентетникову (в последнем случае образовалась картина «точь-в-точь как лепят или рисуют на триумфальных воротах: морда направо, морда налево, морда посередине»). Гоголь как будто нарушает установленный «порядок» описания: центр упомянут в конце перечисления, однако общая фронтальная композиция, а следовательно, и идея симметрии, центра остается прежней (ср. с описанием Миргорода: «направо улица, налево улица» и т. д.).

У Гоголя дорога обычно *заканчивается угощением, обедом*, гостеприимным домом или трактиром посреди пути (в этом смысле *дорожный тракт и трактир* оказываются не только метафорами пищеварительного тракта и желудка, но и соответствуют им словесно). Если провести аналогию между этой связкой и реальным «пищевым сюжетом», то есть проглатыванием пищи и ее движением к желудку как к месту успокоения, то общая картина «центра» или «середины» в гоголевских текстах получит дополнительный смысловой оттенок. Где «середина» – там и насыщение, во всяком случае, показательно то, что в двух уже упоминавшихся примерах из «Тараса Бульбы» рядом с серединой появляется и еда: запорожец лежал посреди дороги на въезде в хлебосольное предместье Сечи, а Андрий оказался посреди рынка «съестных припасов».

Связь середины и еды может быть и более опосредованной, хотя и не менее прочной. Например, в «Майской ночи...» Левко узнает ведьму

среди играющих девушек по черному пятну внутри тела («внутри его виделось что-то черное»). Здесь важны два момента: во-первых, то, что во время игры ведьма исполняла роль ворона – пожирателя цыплят, во-вторых, то, что пятно находилось внутри ее тела. Что значит «внутри»? В гоголевском случае «внутри» – это почти всегда в центре, посередке (нос внутри хлеба и вместе с тем «посередине» его, Хома внутри и одновременно посередине круга и пр.). В «Мертвых душах» в сцене пребывания Чичикова у Петуха середина также напрямую не упомянута, однако ее смысл в соединении с темой еды, обжорства проступает со всей определенностью. Во время обеда Петух («круглый барин») предлагает Чичикову съесть еще один кусок телятины, тот отказывается, говоря, что в желудке у него уже нет места. «Да ведь и в церкви, – замечает Петух, – не было места. Взошел городничий – нашлось (…) Вы только попробуйте: этот кусок тот же городничий». Чичиков попробовал: «…действительно, кусок был вроде городничего. Нашлось ему место, а казалось, ничего нельзя было поместить». «Церковь» – это и есть круг. Где стоять городничему, как не в посередине круга? Он хозяин в городе, его место – в центре (как в «Ревизоре» в «немой сцене», где задействованы почти все персонажи пьесы: «*посередине* городничий»).

Чрезвычайный обед у Петуха, преизобилие еды и тяжелая сытость Чичикова дают нам ключ к пониманию того, что принято называть гоголевскими «гиперболами» или «преувеличениями».

Преувеличения

Во многих из них достаточно ясно проступает та же самая тема, что и в смысловом окружения «середины» и «центра». Я не хочу сказать, что преувеличение у любого автора непременно должно быть связано с темами еды или желудка; возможности этого приема (и всех тех, что будут рассмотрены далее) гораздо шире. Однако в гоголевском случае гипербола оказывается инструментом, идеально соответствующим нуждам «сюжета насыщения».

Преувеличение – как идея, как конструктивный принцип. Гоголь прибавляет вещам объем; ему нравится вещь, перерастающая свои обычные размеры. «Образ» желудка, то есть некоторого объема, который желает быть заполненным до отказа, здесь соединяется с идеей живого вещества, еды как таковой, ее чрезмерного изобилия. Образцовым примером тут идут гиперболы Ноздрева: если он что-то преувеличивает, то почти всякий раз – на гастрономическую или близкую ей тему. Знаменитые «семнадцать бутылок шампанского», выпитые им единолично в продолжение обеда; рассказ о пойманной в пруду рыбине («рыба такой величины, что два человека с трудом вытаскивали штуку») и зайцах, которых было столько, что «земли не

видно», – всюду преувеличения, за которыми стоит тема аппетита и обжорства.

Та же картина и у Собакевича. Сначала упомянуты «ватрушки», каждая «гораздо больше тарелки», затем – «индюк ростом в теленка». Индюк, впрочем, и *сам похож на желудок*. Это еда в еде или еда в мешке: индюк был набит «яйцами, рисом, печенками и нивесть чем, что ложилось комом в желудке» (упоминание желудка здесь очень показательно). В заключение обеда – еще одно преувеличение, снова гастрономическое: «... когда встали из-за стола, Чичиков почувствовал в себе тяжести на целый пуд больше». Из этого же ряда в «Мертвых душах» – «арбуз-громадище» размером с «дилижанс» и знаменитое «руло» дамского платья, которое во время обедни «растопырило» на «полцеркви, так что частный пристав, находившийся тут же, дал приказание подвинуться народу подалее». Еды как таковой здесь нет, зато есть «*обедня*»; и где-то поблизости маячит тот самый «кусок-городничий», которому нашлось место и в церкви, и в желудке.

В преувеличении как таковом вообще заложена идея роста, увеличения размера, то есть в конечном счете *идея питающейся и разрастающейся жизни*. В «норме» этот смысл в гиперболе лишь угадывается, не претендуя на всеобщность. У Гоголя же – он сам стал своеобразной гиперболой, оборачивающейся то шароварами миргородского Ивана Ивановича, в которые входил «весь двор с *амбарами* и строением», то бабушкиными карманами, куда «можно было положить по арбузу», то столом с яствами, протянувшемся «от Конотопа до Батурина» («Пропавшая грамота»).

Разбор далеких на первый взгляд от гастрономической темы гоголевских гипербол показывает, что идея живого роста, то есть питания, присутствует и в них. Тут окажутся и исполинские сапоги Собакевича (вспомним о его аппетите), и «нескончаемые усы на портрете», и мальчик в огромных сапогах из дворни Плюшкина, и его «двойник» в «неизмеримом сюртуке» из повести о миргородских обывателях. Все либо уже напиталось и выросло, либо собирается это сделать, примеряя будущие размеры впрок, как бы бронируя себе место для дальнейшего телесного роста. Любопытный пример неосознанного «вживания» в гоголевский контекст дает в своей книге о Гоголе А. Белый. Завершая раздел о гиперболах, он внешне немотивированно вдруг переходит на пищеварительный лексикон: «Гоголь *отравился* гиперболами».

Апофеоз гастрономии – хлестаковский арбуз в семьсот рублей. Для героя «Ревизора», готового, по его словам, съесть «весь свет», такой арбуз – в самый раз. Это уже вопрос не столько поэтических гипербол, сколько диктата желудка, который нередко оказывается одним из главных двигателей сюжета.

Двигатель сюжета

Замечательной особенностью многих гоголевских сочинений является то, что читатель постоянно держит связь с желудком персонажа, почти реально ощущая, сыт герой в данный момент или голоден. Сюжет насыщения идет рука об руку с сюжетом событийным или даже во многом готовит и предопределяет его. Если у Достоевского или Толстого описания еды или голода имеют необязательный характер и уж во всяком случае мало влияют на ход событий, то у Гоголя движение сюжета в значительной степени подчиняется воле желудка (для сравнения, у Достоевского еда выступает скорее как необходимость, как условие поддержания жизни, а не как цель).

Аппетит ведет гоголевских героев вперед, подсказывая, какие шаги нужно делать в каждом случае, в каком направлении двигаться, чтобы не остаться «без обеда». В «Старосветских помещиках» власть еды сказывается не только по ходу всего действия, но даже и в «возвышенном» финале (Иван Иванович «оживает» лишь в тот момент, когда упоминается любимое кушанье его покойной жены). Так же построен «Вий» с его двусторонней оральной агрессией (вечно голодный Хома и стучащая зубами панночка). Запах свежеиспеченного хлеба задает направление сюжета в «Носе»: с еды все, собственно, и начинается. В истории о Шпоньке и его тетушке в начале также лежит инцидент, связанный с едой: учитель наказывает мальчика за съеденный на уроке блин, и это событие изменяет характер героя и его судьбу. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» еда поддерживает и завершает – ход действия (или, вернее, делает его принципиально открытым): герои должны были примириться *на обеде* у городничего, где их нарочно усадили друг напротив друга. В «Мертвых душах» утомительный торг Чичикова с Коробочкой (дело, которое «яйца *выеденного* не стоит») разрешается в его пользу *лишь в тот момент*, когда он заговаривает о «казенных подрядах», то есть о муке, крупах и мясе. Особенно последователен Гоголь в «Ревизоре». Речь не о том, что число упоминаний о еде здесь велико и разнообразно. В «Ревизоре» еда и желудок стали одной из основ, на которой держится сюжет пьесы и психология главного героя.

Хлестаков персонаж отмеченный. Хотя все обитатели «Ревизора» любят поесть, очевидно, что тема еды привязана прежде всего именно к нему: о еде говорится *только тогда*, когда появляется Хлестаков. Из пяти действий комедии он участвует в трех, и именно в них сосредоточены все упоминания о еде, желудке и аппетите. Первая фраза Хлестакова, с которой он появляется в пьесе: «Черт побери, есть так хочется и в животе трескотня такая…». Последняя (в том же явлении): «Ах, Боже ты мой, хоть бы какие-нибудь щи! Кажись, так бы теперь весь свет съел». Названный порядок обхватных гастрономических «рифм» сохраняется

и далее. Как правило, о еде или голоде говорится в начале сцены или в конце (а нередко и там и там). Особенно показательно первое действие, где это правило выдерживается с точностью необыкновенной: во всех десяти сценах Хлестаков говорит о еде. Сначала он просит подать обед, потом ест, потом снова говорит о голоде («Право, как будто и не ел»). Даже когда к Хлестакову приходит городничий, то первым делом речь заходит о еде. В финале первого акта Хлестаков пытается заплатить за обед, а городничий в это время пишет жене записку насчет угощения гостя.

Во втором действии мы видим то же самое. В начальных трех сценах Хлестакова нет – и еды тоже нет. В четвертой показывается Осип («представитель» Хлестакова), и сразу же речь заходит о еде. Пятую сцену открывает Хлестаков: «Завтрак был очень хорош. Я совсем объелся». В шестой – тема еды звучит вновь и набирает полную силу: арбуз в семьсот рублей и суп из Парижа. Последняя фраза этой сцены также о еде: Хлестаков говорит, что доволен обедом и повторяет понравившееся слово «лабардан». В следующих трех сценах еды нет, потому что Хлестаков спит сытым сном, зато, когда в десятой сцене появляется Осип, разговор о еде сразу же возобновляется. В последней сцене нет ни Хлестакова, ни Осипа, – и еды тоже нет.

Действие четвертое. Вначале все идет прежним порядком: появляется Хлестаков со словами о вчерашнем угощении. Затем на протяжении шести сцен он занят важным делом (занимает у чиновников деньги): ему не до еды. А затем начинаются дела «амурные», с едой опять-таки несовместимые. Хлестаков объясняется с дочкой и женой городничего, уезжает из города и из пьесы, не забыв, однако, поблагодарить городничего за «хороший прием» и «гостеприимство».

Наконец, пятое действие. Хлестаков уехал, но его присутствие еще ощущается. И сказывается оно *как раз в те моменты* (или провоцирует их), когда упоминается еда: во время чтения письма Хлестакова, где он вспоминает о голодной юности и обедах «нашаромыжку», или при обсуждении будущей сытой жизни в Петербурге.

Вся эта раскладка приведена для того, чтобы показать, насколько крепко Гоголь держится связки «Хлестаков-еда». Причем важно, что сами упоминания еды чаще всего открывают или закрывают различные по своему объему разделы пьесы, связывая их между собой. Происходит нечто вроде *перетекания* ведущего смысла из одной сцены в другую; он обнаруживает и осуществляет себя на границах разделов, обеспечивая тематическую и структурную преемственность и превращая весь текст в подобие реального живого организма, испытывающего голод, насыщающегося, растущего. Динамика телесной жизни, голода и насыщения здесь перерастает в динамику сюжета или, во всяком случае, поддерживает его и направляет.

Характерно, что там, где объявляется власть женщины – непосредственная или символическая – тема еды отступает на задний план, и сюжет развивается без оглядки на желудок. Мы только что видели это на примере «Ревизора»; таковы же «Женитьба», «Невский проспект» или «Игроки» (в последнем случае речь идет о карточной колоде с женским именем). Для сравнения, в «Вие», где тема еды имеет значение первостепенное, видно, насколько прочно сюжетная основа связана с диктатом желудка. Сначала голод загоняет философа на подворье к ведьме: привык нув съедать на ночь «полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала», он ощущал «в желудке своем какое-то несносное одиночество». Обильное угощение и выпивка удерживают Хому и в усадьбе сотника: вместо того, чтобы сразу унести ноги, он объедается за обедом, заглушая таким образом свой страх перед ведьмой («голод (…) заставил его на несколько минут позабыть вовсе об умершей»). Хома наедается вдоволь и идет в церковь. После первой страшной ночи вновь побеждает желудок: съев поросенка и выпив кварту горелки, Хома чувствует в себе полное примирение и «необыкновенную филантропию». «После обеда, – пишет Гоголь, – философ был совершенно в духе». Даже когда после второй ночи он, наконец, решился бежать, то и здесь свое слово сказали пища и сытость. Хома выжидает «*послеобеденного* часу, когда вся дворня имела обыкновение забираться в сено под сараем». Иначе говоря, он приводит свой план в исполнение лишь после того, как сторожа набивают желудки и засыпают сытым сном. Наконец, к этому же смысловому ряду относится и поведение разгулявшейся ночью нечисти. Здесь Гоголь дает своеобразную «рифму», указывающую на связь, существующую между Хомой и ведьмой. Мертвая панночка ударяла «зубами в зубы», пытаясь прорвать меловой круг на полу церкви, Хома же стучит зубами, когда перелезает через забор сотниковой усадьбы.

Повесть «Нос» дает еще один любопытный пример сюжетообразую-щей роли еды. Мы не в силах обсуждать вопрос о том, насколько она была осознана автором, однако о фактической стороне дела можно говорить с достаточной определенностью. Речь идет о бегстве носа в Ригу. Здесь важен и сам факт бегства, и «Рига». На уровне «пищеварительного сюжета» бегство носа сопоставимо с событием, с которого, собственно, и начинается эта странная гоголевская повесть. Нос был найден в хлебе, то есть потенциально был «предназначен» для съедения. Все так бы и случилось, если бы цирюльник не разглядел в хлебе посторонний предмет. В финале, если говорить о логике или о «форме» событий, произошло нечто подобное. Нос собирался уехать в Ригу и сделал бы это, если бы не полицейский чиновник, разглядевший, что перед ним не господин, а обыкновенный нос («к счастию, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос»). Я не хочу полностью уравнять оба этих факта, тем более что в одном случае речь идет о съедении носа, а в другом – о его бегстве. Однако в обеих ситуациях сходств больше, чем

различий. В ситуации бегства как будто нет ничего «гастрономического», однако это только на первый взгляд. Вспомним, что нос направлялся не в какой-либо иной город, а *именно в Ригу*. Название города, таким образом, совпадает со словом, имеющим прямое отношение к хлебу: «рига» – это молотильный сарай, овин, ток, то есть место, откуда начинается путь хлеба. Вместе с тем «рижный», или «рижский», хлеб – тот, что выпекался из темной рижной муки; поэтому, собственно, цирюльник и смог рассмотреть в нем «что-то *белевшееся*». Иначе говоря, в финале повести нос намеревался вернуться туда же, откуда был извлечен в начале, – *в хлеб*.

Отдельного разбора стоят и «Мертвые души». Здесь все более размыто, чем в «Ревизоре», «Носе» или «Вие» (что связано с размерами повествования и его жанром), однако что касается состояния чичиковского желудка, то о нем читатель всегда имеет довольно точное представление. Гоголь повсюду расставляет вехи, указывающие на то, сыт его герой в данный момент или нет. Поэма открывается картиной въезда Чичикова в город N: его первый день начинается с обеда в гостиничном трактире и заканчивается «порцией холодной телятины» и «бутылкой щей». А далее – по главам – идут восхитительные описания чичиковских пиршеств, с соблюдением общей композиционной последовательности: чувство голода – волнующие желудок ароматы – еда – отдых. Обеды в трактирах (поросенок с хреном и со сметаною), обеды у помещиков, обеды с чиновниками. Все это выписано с истинным физиологическим сладострастием, так что читатель становится «частью» Чичикова, разделяя с ним его удовольствия и воспринимая каждое новое блюдо с каким-то уже не вполне литературным интересом. Все это построено так, что даже *отсутствие еды* воспринимается как нечто значимое. У Плюшкина, например, Чичиков не обедал, что – на фоне предыдущих гастрономических описаний – выглядит как нарушение, некая неправильность или несообразность. Впрочем, Гоголь не дает Чичикову по-настоящему проголодаться, напоминая, что он перед этим изрядно объелся у Собакевича. Да и завершается глава в обычном для Гоголя ключе: Чичиков возвращается домой, после чего следует «легкий ужин, состоявший только в поросенке» и – крепкий сытый сон.

По своей структуре (если говорить о теме еды) «Мертвые души» напоминают «Ревизор». Голод и насыщение здесь также *приурочены к границам глав*; особенно в этом отношении показательна сцена отъезда Чичикова из дома Коробочки, где в последних строках главы показывается трактир, а затем в начале главы следующей идет диалог Чичикова с трактирным слугой по поводу поросенка с хреном и со сметаною. Упоминания еды и аппетита, как и в «Ревизоре», идут в каждой главе, образуя ее смысловой и композиционный центр (за едой Чичиков решает все важные вопросы). Однако ближе к концу первого

тома еда сходит на нет, заменяясь, как и в «Ревизоре», женской темой. В «Мертвых душах» еда – дело мужчин. Женщины здесь *не едят вовсе*, в лучшем случае – угощают, как хлебосольная Коробочка, или присутствуют на обеде; понять, едят они что-либо или нет, довольно затруднительно. Заключительные главы поэмы отданы интригам, разговорам дам города N, губернаторской дочке, неясным матримониальным мечтам Чичикова и общей чиновничьей суматохе. Пафос чревоугодия и пиршества сменяется настроением упадка и усыхания. Город «съеживается», худеет не только в метафорическом (как это можно видеть в других гоголевских вещах), но и буквальном смысле. Если сравнить город N с желудком, то в нем случается нечто вроде «несварения»: «мертвые души, губернаторская дочка и Чичиков сбились и смешались» – «*заварилась каша*» (ср. со сходной ситуацией неразберихи и непонимания в ситуации с Маниловым: мысль о просьбе Чичикова «*не варилась* в его голове»). Гоголь сравнивает положение города с положением осажденных или *голодающих*; никто не получал новых известий и «комеражей», что «для города то же, что своевременный подвоз “*съестных припасов*”».

Было у этого «несварения» и соответствующее ему по смыслу следствие. Гоголь начинает десятую главу «Мертвых душ» с описания внешнего вида городских чиновников, несколько раз повторяя одно и то же: «Собравшись у полицмейстера, уже известного читателям отца и благодетеля города, чиновники имели случай заметить друг другу, что они даже похудели от этих забот и тревог. В самом деле (…) все это оставило заметные следы в их лицах, и фраки на многих сделались заметно просторней. *Все подалось*: и председатель похудел (…) и прокурор похудел, и какой-то Семен Иванович, никогда не называвшийся по фамилии (…) даже и тот похудел». Собственно, и помещенная в финал «Мертвых душ» история о капитане Копейкине по своему духу также соответствует общему настроению. Опуская «социальную» сторону этой новеллы, замечу, что фактически она рассказывает о физическом истощении человека, который никак не мог получить денег на пропитание. Гоголь подробно описывает голод, терзающий капитана Копейкина, и те гастрономические соблазны, которые подстерегают его на каждом шагу – витрины с котлетами, трюфелями, семгой и арбузами. Не выдержав мук, капитан подается в разбойники: очередной пример, демонстрирующий силу гоголевского «сюжета насыщения».

Умеренностью и воздержанием веет от последних страниц первого тома поэмы. Что уж говорить о других, если даже Ноздрев «исхудал и позеленел»! В финале царствует дорога, даль, быстрая езда и «невыносимый аппетит в желудке». «Желудок» оказывается рядом с наиболее возвышенными и мистически окрашенными пассажами книги. Грезя о Руси, тройке и неведомой дали, Гоголь говорит о

собственном дорожном опыте, не забыв упомянуть о столь важной его черте, как голод в пути. Это упоминание желудка в контексте, где он вроде бы не ожидался, подталкивает нас к тому, чтобы внимательнее присмотреться к самому «благородному», как называл его Гоголь, из телесных органов, к тому какие виды и образы он принимает.

«Образы» желудка

Несмотря на всю экзотичность подобного словосочетания, оно все же имеет право на существование. Во всяком случае, иначе, чем «образами», гоголевские описания разного рода наполненных или переполненных объемов назвать трудно.

Идея середины, о которой уже шла речь ранее, сказывается и здесь, приобретая выраженную смысловую определенность. Ассоциативное мышление (и соответственно письмо) имеет дело не столько с причинно-следственными связями, сколько с некоторым набором уравненных между собой элементов, чье соединение и дает необходимый эффект. Перечислив через запятую основные смыслы, сопутствующие понятию «желудка», мы получаем интересующее нас поле значений. Круг, закрытый или, реже, открытый объем, мотив переполненности / опустошенности, прямые упоминания о пище, ее приготовлении, голоде или сытости – вот тот исходный онтологический лексикон, на основе которого строятся гоголевские метафоры или иноформы желудка.

В «Сорочинской ярмарке» собравшиеся в хате гости прячутся от черта, предпринимая действия, символически изображающие приготовление пищи: один *забирается в печь* и закрывается заслонкой, другой – надевает на голову *горшок*. Та же логика и в случае с мешками в «Ночи перед рождеством». Мешок как желудок, как вместилище, хранилище пищи: герои думают найти в брошенном мешке «кабана», «колбасу» или «паляницу», однако вместо этого из них вылезают Чуб и дьяк. С точки зрения логики поглощения ориентиры уже заданы: пища, спрятанная в закрытом объеме, – это пища, «съеденная» мешком. Не случайно и то, что этот инцидент предварен темой еды: Солоху интересовал не сам Чуб, а его огород, который она «находила не лишним присоединить к своему хозяйству». В свою очередь, Чуб и дьяк заходили к Солохе не только по сердечной склонности, но и затем, чтобы «поесть жирных с сметаною вареников». Здесь важна сама форма ситуации: сначала Солоха прячет в мешок дъяка, а затем в *этот же мешок* влезает Чуб. За всем этим ощущается столь дорогая Гоголю мысль о некоей безмерной вместимости, потенциально неограниченной наполняемости, аналогом которой – если перевести разговор в плоскость телесно-биографическую – станет гоголевский желудок. И. Ф. Золотарев вспоминает о «чрезвычайном» аппетите Гоголя: «Бывало, зайдем мы (...) в какую-нибудь тратторию пообедать; и Гоголь уже

покушает плотно, обед уже кончен. Вдруг входит *новый посетитель* и заказывает себе кушанье. Аппетит Гоголя вновь разгорается, и он, несмотря на то, что только что пообедал, заказывает себе или то кушанье, или что-нибудь другое»[18]. Почти как в случае с вакулиными мешками: новый посетитель, – и в мешке-желудке достанет места и для него (в начале «Вия», где бредут по дороге трое бурсаков, тема голодного желудка подается в том же ключе: «…*мешок* у них был давно уже пуст»).

В самой сцене гибели Хомы Брута можно увидеть нечто напоминающее ситуацию «Носа». Семантика еды представлена здесь обжорством Хомы и направленной на него оральной агрессией. Прежним остается и гастрономический лексикон, где первые места – по-прежнему за «кругом», «центром» и «закрытым объемом». Нос находился посреди круглого хлеба, Хома сидит в центре круга мелового. В обоих случаях налицо угроза съедения, с той разницей, что нос счастливым образом избегает желудка цирюльника, а Хома, взглянув на Вия, погибает. Общей и очень важной оказывается здесь и роль железа. Вий указал на Хому *железным* пальцем, Иван Яковлевич – разрезал хлеб железным ножом; иначе говоря, Вий делает то же самое, что и цирюльник Иван Яковлевич. Вия, собственно, и привели для того, чтобы он своим пальцем *разрезал* круг-«хлеб», внутри которого прятался философ.

Вий как желудок. Идея переполненности, столь часто обыгрывавшаяся Гоголем, «воплотилась» в Вие, дав вариант *сверх-плотного* объема, вбирающего в себя все, что попадается на его пути. Вий как иноформа смысла «зрения-вбирания-поглощения». Вий – апофеоз власти желудка-зрения, его железный кошмар; неожиданной параллелью здесь идет хлестаковская жалоба на еду в трактире: «топор, зажаренный вместо говядины» (линии железа и зрения – Вий-ревизор – здесь накладываются друг на друга).

Вий – желудок с ногами. В «Тарасе Бульбе» к желудку движется сама пища. Центральное событие повести – осада города запорожцами. А там, где осада, там и голод. Иначе говоря, общая смысловая основа, как и во всех перечисленных мной случаях, задается здесь с самого начала. А далее – по сюжету: Андрий набивает мешки хлебом (мешки здесь опять-таки очень характерны) и несет их по подземному ходу в осажденный город. В первой редакции повести этот эпизод едва намечен; в окончательном же варианте путь Андрия под землей прописан очень тщательно, что говорит о важности этой сцены для Гоголя. Андрий несет хлеб; соответственно и вход в подземелье осмысляется Гоголем в этом же ключе: это «отверстие», как он пишет, вроде того, что бывает в «хлебной печи». Фактически подземный ход *проглатывает* Андрия с его хлебом, и далее он движется в «узком земляном коридоре», подобно тому, как кусок пищи идет по

пищеварительному тракту. Эффект усиливается еще одним эпизодом: спутница Андрия съела на ходу кусочек хлеба, который «произвел боль в желудке, отвыкшем от пищи, и она оставалась часто без движения по несколько минут на одном месте». Эта картина настолько симптоматична, что позволяет говорить о своего рода *перистальтике* гоголевской прозы, имитации реальной ритмики движения пищи в желудочно-кишечном тракте. И – далее: это подземное движение хлеба с остановками завершается входом в «маленькую железную дверь»; снова упоминается железо, и снова в связи с темой голода и пищи (для сравнения, у Достоевского железо «тянется» не к животу, а к голове, угрожая ей топором, гильотиной, пулей или пресс-папье). Если желудок представляет собой некий *обширный объем*, куда пища поступает из *узкого пищевода*, то «большой простор» монастырской церкви, открывшийся за дверью, сделает нашу аналогию еще более основательной (затем Андрий оказывается на площади, в центре которой стоят столы от рынка «съестных припасов»).

Есть еще одна подробность, неожиданным образом встающая в тот же самый ряд и подтверждающая, хотя и несколько неожиданным образом, тезис М. Вайскопфа о ключевом значении темы евхаристии для этой гоголевской повести[19]. Я говорю о демарше поляков, в ходе которого они разбили один из запорожских куреней и захватили в плен его атамана. В повести упоминаются три десятка имен куренных атаманов, но лишь *одно из них* не только напрямую связано с едой, но даже является ее эмблемой – атаман Хлиб. Именно его и захватили в плен поляки: в символическом смысле голодающий город взял себе то, в чем нуждался больше всего. Если продолжить аналогию, то смысл еды обнаружится и в имени главного героя повести («бульба»), и в финальном жертвенном костре, венчающим «сюжет насыщения».

В «Носе» обстоятельства совсем другие, однако общий смысл эпизода, открывающего эту повесть, схож с только что рассмотренным. Здесь важно то, что цирюльник находит нос не где-либо еще, а в хлебе, то есть в «материи», предназначенной для съедения. Будь Иван Яковлевич чуть порассеяннее, и нос непременно попал бы к нему в желудок. Вместе с тем фактически нос – еще до встречи с цирюльником – *уже съеден*. «Съеден» хлебом, поскольку обнаружен он был как раз *внутри* и *посередине* утреннего свежеиспеченного хлеба. Мотивы центра, круга (хлеб был ржаной круглой лепешкой), голода и аппетитного аромата сходятся вместе, давая интересующий нас «образ». «Проглоченный» хлебом нос получает свободу, бежит из желудка, обретая самостоятельную жизнь; в рамках сюжета насыщения это означает, что пища, попавшая в желудок, не исчезает не растворяется в нем, но выходит из него *не вполне естественным образом*, о чем мы еще поговорим в дальнейшем. Сама же тема проглоченности объединяет между собой «Нос» и «Коляску».

Чертокуцкого сгубили «чрезвычайный» обед, состоявший из осетрины, белуги со стерлядью, и избыток пунша: он совершенно забыл, что сам пообещал назавтра угостить обедом господ офицеров и показать свою коляску. Когда же они приехали, он спрятался от них внутри этой самой коляски. Как и в предыдущих случаях, мотивы еды и закрытого объема сходятся вместе. Психоаналитическая трактовка этого поступка (возврат в материнскую утробу) кажется мне не столько неверной, сколько недостаточной, поскольку в «Коляске» нет никаких следов женобоязни или каких-либо иных аномалий подобного свойства. Зато тема еды и желудка присутствует здесь в самом неприкрытом виде. Не появись у Чертокуцкого мысли об обеде (вспомним о сюжетообразующей роли темы еды у Гоголя), ничего бы и не случилось; ведь его испугало именно то, что он забыл о своем обещании приготовить обед для господ офицеров. Ассоциативный эффект, о котором шла речь ранее, объясняет в поступке Чертокуцкого то, что с точки зрения здравого смысла объяснить нельзя. Все дело в том, что коляска и обед составляют *смысловую пару*: вот почему, когда Чертокуцкий вспоминает об обещанном обеде, то прячется не куда либо еще, а именно в коляску. Коляска как желудок, как иноформа исходного смысла поглощения: помимо общего гастрономического фона, здесь есть и вполне реальные детали. Чертокуцкий прежде всего расхваливает чрезвычайную *вместительность* своей коляски: она так «укладиста», что в ее карманах помещается целый «бык», а кроме того в нее помещаются бутылки с ромом, запас табаку, белье и чубуки. Провиант говорит сам за себя, но особого внимания заслуживают чубуки: они «такие длинные, как, с позволения сказать, *солитер*». Это словечко переводит метафору в плоскость медицинской реальности, придавая кожаному мешку коляски еще большее сходство с желудком (тема «коляски-желудка» проступает и в истории о Шпоньке, где говорится о персонаже, который имел голову, похожую на бричку, и высовывал ее из воротника лишь затем, чтобы поесть).

От коляски «Чертокуцкого» один шаг до «странного экипажа», который Гоголь подробно описывает в десятой главе «Мертвых душ». Экипаж этот «не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни бричку, а был скорее похож на толстощекий выпуклый арбуз, поставленный на колеса». Внутренность этого «арбуза», помимо подушек, была набита «мешками с хлебом, калачами, кокурками, скородумками и кренделями из заварного теста» (два пирога не поместились в экипаже и «выглядывали даже наверх»). Идея пищевого изобилия, переполненного закрытого объема здесь представлена даже в еще более явном виде, нежели в «Коляске».

Экипаж Коробочки – «*арбуз», набитый хлебом*, еда в еде; что-то вроде фаршированного индюка у Собакевича. К тому же важно, что «поведение» странного экипажа и обстоятельства, его окружающие,

описываются соответствующим лексическим образом: экипаж подъехал к дому и «ворота, *разинувшись*, наконец, *проглотили*, хотя и с большим трудом, это неуклюжее дорожное произведение». А далее идет описание «тесного двора», заваленного «дровами, курятниками и всякими клетухами», вполне созвучное «начинке» странного экипажа. Все это напоминает эпизод с Андрием, с той лишь разницей, что место человека занимает экипаж, а отверстие подземного хода заменяется воротами. Что же касается темы проглатывания *хлеба,* то она остается прежней, не говоря уже о том, что сам упомянутый экипаж, подобно коляске Чертокуцкого, обладает признаками желудка.

В экипаже сидела коллежская секретарша Коробочка, что придает всему сказанному особое значение. Неслучайно Гоголь описывает въезд Коробочки в город N как событие, несущее в себе огромное «следствие» для судьбы Чичикова. В этом смысле крах чичиковского предприятия также может быть понят как «этап» пищеварительного сюжета. Приехав в город, Коробочка в буквальном смысле слова «слопала» все начинание Чичикова, подобно тому, как ворота «проглотили» ее экипаж. Именно после приезда Коробочки в городе поднялись шум и суматоха, в результате чего так *похудели* городские чиновники – и председатель, и инспектор врачебной управы, и прокурор.

Важно и то, что описание чичиковской шкатулки, как давно уже подмечено, дается именно в тот момент, когда Чичиков гостит у Коробочки. В нашем же случае важно, что шкатулка вместе с экипажем входит в единую пищеварительную рубрику. Описывая шкатулку, Гоголь, как водится, начинает с ее *середины*, а уж затем переходит к перечислению прочих отделений с перьями, билетами, бумагой и деньгами. Внутреннее устройство шкатулки напоминает о привычках ее хозяина; во всяком случае, такому важному для Чичикова предмету, как мыло, в ней отдано центральное место: «в самой средине мыльница». Если вспомнить о расположении внутренних органов, о «благородном» *центре тела*, то тема желудка возникнет здесь сама собой. Во-первых, потому, что речь идет о «середине», и во-вторых, потому, что в ряду перечисленных предметов только мыло имеет прямое сходство или даже[20] родство с пищей (мыло – соединение жира или сала с щелочью), и что еще замечательнее – с самим процессом пищеварения: ведь мыло *варят*.

Есть и еще один поворот темы: мыло как еда и наоборот – еда как мыло. С. Т. Аксаков в «Истории знакомства» вспоминает о случае, когда Гоголь убеждал одного из продавцов в том, что он продает «куски мыла вместо пряников, что и по белому их цвету это видно, да и пахнут они мылом», а в начале «Мертвых душ» упоминаются «столы с орехами, с мылом и пряниками, похожими на мыло». Наконец, еще одно сравнение, идущее в ряд к сказанному. В седьмой главе поэмы Гоголь пишет о том, как

Чичиков, подходит к своей шкатулке, потирая руки с «таким же удовольствием, как потирает их выехавший на следствие неподкупный земской суд, *подходящий к закуске*»; шкатулка снова оказывается связанной с темой насыщения.

Собственно, дело не в том, чтобы повсюду отыскать самые точные аналогии (это было бы даже подозрительно). Важнее – общая направленность описаний, их однотипность и специфический внутренний смысл, идущий параллельно смыслу «отрытому». Для сравнения, у Достоевского можно встретить сходные описания, однако там предметно-телесные соответствия будут существенно иными. Например, «заклад» Раскольникова оказывается свернутой символической схемой будущего убийства (железная и деревянная пластинки, завернутые в бумагу и перевязанные тесьмой крест на крест, символизируют топор, тело и крестное страдание)[21]. У Гоголя же названный ряд телесных «образов» во многих случаях соединяется с темой движения.

Движение

Коляска Чертокуцкого, летающие вареники, экипаж Коробочки, бричка Чичикова, шкатулка, которую он всюду возит с собой, хлестаковская тройка, укомплектованная провиантом, – за всем этим стоит идея или мотив движения. Даже арбуз, с которым Гоголь нередко прямо или косвенно сравнивает различные «дорожные снаряды», и тот включен в этот смысловой ряд: «арбуз-дилижанс» из «Мертвых душ», соразмерный ему хлестаковский арбуз в семьсот рублей, экипаж Коробочки, который «не был похож ни на тарантас, ни на коляску, ни на бричку, а был скорее похож на толстощекий выпуклый арбуз». Форма провоцирует движение. Катящийся арбуз (вспомним о малороссийском обычае катать арбузы) – готовый «образ» движущегося переполненного объема. Он так же легко превращается в тарантас или коляску, как тыква превращалась в экипаж для Золушки.

Есть тут и некий «персональный» аспект: я имею в виду гоголевское своеобразное самоотождествление с арбузом. П. Щепкин вспоминал о первом приезде Гоголя в Москву, о том, как он, тогда еще никому не известный, представился гостям словами малороссийской песни «Ходит гарбуз по огороду / Пытается своего роду…»[22]. Дело, собственно, не в арбузе-экипаже, а в самом – явном или неявном – соединении тем движения, круга, пищи и желудка. Здесь окажутся и прыгающий как мячик Чичиков (одно из наиболее устойчивых сравнений), и занимающий собой всю бричку Петух («круглый барин», своего рода арбуз на колесах), и «необъятной толщины» Земляника из «Ревизора», то есть опять-таки нечто вроде арбуза, земляника в семьсот рублей. В рамках занимающего нас «пищеварительного» сюжета все это может быть истолковано (разумеется, не в ущерб сюжету явному,

«нормальному») как коллизия, противостояние и соединение пищи и тела, как *движение внутрь*, как освоение и присвоение-поглощение элементов внешнего мира. По сути, речь идет о *феноменологии поглощения*, спроецированной на события жизни персонажей, их психологию и обстоятельства, в которых они действуют. Отсюда – важность мотива движения, где точкой отсчета оказывается не внешняя обстановка, а *сам движущийся объект*. Я уже говорил о своеобразной «перистальтике» гоголевского письма, выразительным примером которого выступил эпизод с подземным ходом из «Тараса Бульбы»; в более же широком контексте в этот разряд попадут многие ситуации затрудненного продвижения вперед, представленные у Гоголя самыми разнообразными примерами. М. Вайскопф назвал этот эффект «проталкиванием к цели», удачно связав его с «вавилонским» разгулом нечисти. Однако на том уровне анализа, на котором находимся мы, подобные ситуации могут быть объяснены «изнутри» самого текста, из представления о нем как о самостоятельном живом организме, наполненном телесными интуициями создававшего его автора. В этом отношении «трудный» путь гоголевских персонажей сквозь узкое пространство или преграду может быть понят как своеобразный парафраз темы поглощения. Все решают оттенки конкретной ситуации и общий смысловой контекст. У Достоевского, например, тоже есть «трудное продвижение» персонажа через тесный проход или коридор, однако здесь это связано с темой «рождения» или «воскресения» человека, что сказывается на самих обстоятельствах такого рода «трудного продвижения» (темы затрудненного дыхания, удушья в сочетании с общей направленностью движения персонажа *вверх*). У Гоголя наиболее значимым является движение по горизонтали, движение к центру, середине, или, если говорить о гиперболах, – движение вширь, т. е. разбухание-раздувание. И первое, и второе вписывается в сюжет поглощения, соотносясь с его фазами движения пищи внутрь, к середине тела, и самим насыщением-разбуханием.

У Гоголя проталкивание к цели, движение «сквозь» нередко связываются с темой пищи или голода напрямую, без опосредований (у Достоевского этого нет). Так могут быть поняты подземный путь Андрия и въезд в ворота хлебного экипажа Коробочки. Многие из гоголевских персонажей, кому случалось пробираться сквозь плотную ярмарочную толпу, оказываются в настоящем чреве, наполненном самыми разнообразными съестными припасами: в «Коляске» ярмарка названа тем местом, куда на бричках, таратайках и тарантасах съезжается вся «*внутренность* России». Возможно, сюда же нужно отнести и саму гоголевскую манеру изображать движение. Я уже говорил о точке отсчета, необходимой для оценки движения. Так вот, если понимать под таковой сам движущийся объект, то нередко встречающийся у Гоголя мотив дороги, *движущейся навстречу путнику,* получит, по крайней мере, еще один вариант объяснения: не кусок хлеба движется по

пищеварительному тракту, но сам тракт движется относительно него. Если это так, то и эмблематическая «птица-тройка», явленная в финале «Мертвых душ», ее «наводящее на ужас движение», заставляющее посторониться «народы и государства», также окажется апокалиптической метафорой съедения-поглощения: неведомая сила втягивает в себя птицу-тройку, вырывает ее из привычной жизни; *иное проглатывает здешнее* – отсюда и «ужас» народов.

Добравшись до этого знаменитого гоголевского пассажа, я должен напомнить о том, с чего начинал. Дело не только в определенном структурно-телесном изоморфизме автора и текста. Что было первично или что «вело» за собой Гоголя – болезнь, «вшедшая в состав» его и «обратившаяся в натуру» (Из письма Гоголя – кн. П. Вяземскому, 25 июня 1838 г.), или же его душевное состояние, оказывавшее влияние на самочувствие тела, не так уж важно. Важнее сам факт слияния, соединения двух различных интенций в единую целостность, сказавшуюся в мироощущении Гоголя и, прежде всего, в особенностях его художественного зрения.

Зрение-поглощение

До сих пор речь шла только о еде и желудке. И вдруг – зрение: самое возвышенное из человеческих чувств – по соседству с чем-то прозаичным, едва ли не низменным.

В ранней заметке «Шлецер, Миллер и Гердер» Гоголь говорит о взгляде, способном «обнять все живущее» и «сжимать все в малообъемный фокус». В этой способности, может быть, и следует искать главную черту гоголевского зрения. Оно втягивает, вбирает в себя окружающий мир, делая чужое – своим, внешнее – внутренним, неосвоенное – освоенным. Возможно, как раз эта странная убежденность в том, что внешний предмет, преломившись в фокусе глаза, может войти внутрь человека, стать его собственностью, и дает ряд неожиданных гоголевских ходов, в которых зрение, с одной стороны, становится реальной границей, отделяющей мир внешний от мира внутреннего, а с другой – инструментом присвоения, перевода вещей внешних в разряд внутренних. Художник, написавший портрет ростовщика, по словам его приятеля, «залез» к нему в «самые глаза». И хотя речь здесь идет о мастерстве изображения, о той особой живости, которую художнику удалось сообщить глазам портрета, важна сама форма высказывания и выбор определяющего слова: «залезть в глаза» – значит проникнуть *внутрь* человека, пробиться к его душе, если, конечно, в данном конкретном случае можно говорить о душе. Та же интенция сказалась и в эпизоде из «Мертвых душ», где учитель маниловских детей смотрит на одного из них так, будто хочет ему «вскочить в глаза».

Интервенция, давление внешнего мира на зрение, своего рода насилие над пропускной способностью глаз – одна из возможностей. Другая состоит в обратном: в экспансии самого зрения, его работе по переводу большого мира жизни – в «малообъемный фокус». Не касаясь многочисленных примеров подобной экспансии, возьмем лишь те случаи, где она явлена с максимальной выразительностью и, главное, усугублена разного рода пищевыми или пищеварительными акцентами. Тут окажутся и «бекеша», которую хотелось съесть глазами («взгляните сбоку – что за объедение!»), и капитан Копейкин, который пожирал глазами ресторанные витрины и готов был *съесть себя самого*, и Хлестаков с его выразительной послеобеденной фразой: «Кажись, так бы теперь весь свет съел». В последнем случае прямой связи со зрением нет, однако общая направленность все та же: прямое значение слова «свет» очевидным образом связано со зрением (в «Ночи перед Рождеством» черт прячет месяц в *мешок,* то есть символически «съедает» свет).

Помня, что общая схема гоголевских текстов укладывается в рамки «сюжета» голода-насыщения, мы получаем картину «съедения мира», помещения его во внутренность тела. Не случайно подавляющее большинство сочинений Гоголя начинаются с *соединения тем еды и зрения*. Это выходит по-разному, но сама тенденция к слиянию видна вполне отчетливо. История о ссоре двух миргородских обывателей открывается описанием замечательной «съедобной» бекеши («*взгляните* сбоку...). В «Вие» это картина утреннего Киева с идущими по нему голодными школьниками и бурсаками. «Тарас Бульба» начинается со сцены разглядывания приехавших домой сыновей («Дайте мне *разглядеть* вас хорошенько...») и приготовления к пиру. «Нос» – с вывески, где «*изображен* господин с намыленной щекой», и запаха горячего утреннего хлеба. В начале «Коляски» подробно описывается внешний вид города Б, а затем не менее подробно рассказывается об обеде, заданном местным бригадным генералом. Начало «Ревизора» насквозь пропитано чувством голода, постепенно переходящего в насыщение; в этом отношении «Ревизор» схож с «Вием», поскольку тема *зрения* заявлена уже в самих названиях этих сочинений. В таком же духе выдержано и начало «Мертвых душ» (описание города и обед в гостинице). Есть немало и других примеров, перечислять которые нет смысла: скорее, отсутствие сплетения названных тем окажется редкостью. В основном же зрение и еда присутствует в начале гоголевских текстов либо явно, либо предположительно, что следует из описываемых обстоятельств, как, например, в «Портрете», где исходное «рассматривание» очевидно, а «голод» хотя и не помянут напрямую, но легко угадывается из общего положения дел: бедный художник отдает за портрет последний двугривенный.

Всего этого не стоило бы перечислять, если бы объединение тем еды и зрения в начале повествования (да и далее по тексту) не было примечательной стороной именно гоголевских сочинений: ничего подобного нет ни у Достоевского, ни у Толстого, ни у Чехова. Гоголевский случай поражает своей последовательностью, указывая на реальную связь, существующую между названными темами. Собственно, это сказывается уже в самих терминах – «зрение» состоит в родстве со словом более чем прозаическим: выражение «пожирать глазами» обязано своим происхождением не только удачному смысловому переносу, но и реальности языка. Сходство слов «зреть» и «жрать», скорее всего, неслучайно. В этом отношении «жрец» оказывается фигурой, сочетающей в себе сразу обе стороны дела: он связан с едой («жертвой») и он же обладает даром прозрения, видения вещей в их подлинном свете. И то и другое имеет прямое отношение к гоголевскому человеку, к его пожирающему мир взгляду и страсти к еде; зрение и пожирание оказываются почти что синонимами (вспомним, что на языке Гоголя рестораны именовались «храмами», официанты – «жрецами», а обеды – «жертвоприношениями»).

От «зрения-сжирания» один шаг до того «кожаного мешка», куда устремляется проглоченная ртом пища. Желудок – как орган желания-поглощения, «орган голода»; слова «желудок», «голод» и «глотать» родственны друг другу. Возможно, есть свой смысл и в том, чтобы назвать желудок «пожирающим членом тела»[23]. Иначе говоря, та связь между зрением и желудком, о которой я говорил, опираясь на соображения символического и сюжетного порядка, получает поддержку и на уровне языка.

Итак, перед нами стихия поглощающего, пожирающего мир взгляда, животная воля, идущая из глубины внутреннего телесного устройства, из его алчущей середины. Гоголевский взгляд упирается во внешние предметы, присваивая их уже не только отстраненно-эстетически, но и вполне утилитарно. В этом смысле особенно интересен феномен, условно говоря, «назывных предложений», встречающихся у Гоголя с регулярностью, которой мы не встретим у других авторов. «Вот мой уголок, – сказал Манилов», показав Чичикову свой кабинет. «А вот бричка, вот бричка! – вскричал Чичиков, увидя, наконец, подъезжавшую свою бричку» (из сцены пребывания у Коробочки). «Вот щенок, – сказал Ноздрев». И далее – дважды повторяющееся назывное «вот»: «Вот на этом поле, – сказал Ноздрев, указывая пальцем на поле, – русаков такая погибель, что земли не видно». «Вот граница! – сказал Ноздрев». «А вон овраги…» (это уже из второго тома) – говорит Костанжоголо, имея в виду план их будущего освоения. Или из «Старосветских помещиков: «Вот это грибки с чебрецом!»; «А вот это пирожки».

Во всех случаях назывное, указующее «вот» играет роль своеобразного магического слова, способного присвоить видимый глазом предмет, перевести его из плана внешнего зрения в план обладания. Сказав «вот», гоголевские герои обычно собираются либо как-то воспользоваться означенным предметом, либо съесть его. В случае Ноздрева идея обладания приобретает выражено гротесковый характер. Так, после слов «вот граница!» Ноздрев не удерживается в рамках здравого смысла и причисляет к своим владениям заодно и то, что находится по другую сторону. В «Вие» назывная интенция приобретает другой вид, то есть фиксирует движение. «Вот это как долго танцует человек!» – говорит кто-то из толпы, собравшейся вокруг пляшущего Хомы. Об обладании или присвоении здесь говорить вроде бы не приходится, однако не забудем, что эта сцена предваряет ту, что разыграется позже в ночной церкви. На улице Хома танцевал в кругу застывших зрителей, в церкви все было наоборот: Хома неподвижно сидел внутри мелового круга, а вокруг носилась набежавшая из углов нечисть. Дело решилось с приходом Вия, ткнувшего в Хому железным пальцем: «*Вот он*!» – сказал Вий, и все набросились на философа. Идея называния, за которым следует обладание, поглощение названной вещи, доведена в этой сцене до предела: «желудок с ногами», тяжело ступая по земле от переполняющей его тяжести, устремляет на Хому свой палец. Он *видит* его, и этот взгляд оказывается ничем иным, как орудием, инструментом присвоения и пожирания. Вий – *гений зрения-веданья* (видеть значит знать). И он же – гений поглощения мира, его перевода – через взгляд – в «малообъемный фокус». Иначе говоря, это своего рода глаз-рот, снабженный бездонным или безразмерным желудком.

Чрезмерное развитие одной из функций чревато угнетением других. Дело не в том, чтобы, подобно В. Розанову, назвать Гоголя «вием» и переложить на него все темные смыслы, которые поднимаются из-под земли на зов этого имени. Но и не замечать их родства тоже нельзя: «народная фантазия», на которую ссылается Гоголь в начале повести, здесь, как выясняется, в общем-то ни при чем – гораздо больше было здесь фантазии его собственной. Гоголь видел мир глазами, которые приводились в движение не только умом и сердцем, но и желудком. Гоголь – Вий, и одновременно – Хома Брут: раздвоившееся смысловое целое. Само имя философа в данном случае приобретает особый оттенок: ему нельзя было смотреть на Вия, однако жадность всепожирающего зрения взяла верх и заставила Хому поднять глаза, тем самым «предав» Гоголя-автора; возможно, поэтому он и стал «Брутом».

Превращая все это в метафору, можно говорить о своего рода «желудочном» мышлении (ср. с «noseconsciousness» – «нособсознании» Гоголя, описанном Набоковым)[24]. Разница в том, что если «влияние» носа на гоголевские тексты сказалось в названии одной из его повестей и достаточно частом упоминании этой части лица в других текстах, то

власть желудка распространилась в прозе Гоголя безраздельно, став ее невидимым, но полноправным распорядителем. Попутно замечу, что нос у Гоголя – такой же «агент» желудка, как и глаз, чего не скажешь, например, о Чехове или Бунине: в их прозе роль запахов оказывается существенно иной. Гоголевские персонажи смотрят вокруг себя всепоедающим взглядом; они втягивают мир внутрь себя, подобно тому, как гурман втягивает в рот длинные итальянские макароны (кстати, любимейшее блюдо Гоголя). Один конец их еще остается снаружи на тарелке, вне поедающего их тела, а другой в это время уже проник внутрь, достигая едва ли не самого желудка. Внимание к внутренней телесной организации, к пище и пищеварению у Гоголя было столь интенсивным, что поневоле «втягивало» в себя и окружающих его людей: кн. Репнина, находившаяся в Риме в одно время с Гоголем, сказала об этом жестко и точно: «…мы жили в его желудке»[25].

Гоголь говорит о своих внутренностях в любом случае – и когда болен, и когда здоров; разница состоит в том, что в одном случае он жалуется на боли, запоры и несварения, в другом, – расписывает обеды и рестораны. «Безумие» желудка держит его под своим контролем, проявляясь, помимо мотивов «середины», «преувеличения» или «переполненного объема» (о самой теме еды или голода я уже не говорю), также и в постоянном сравнении персонажей и различных сюжетных обстоятельств с едой: описывая мир, Гоголь мыслит о нем на языке гастрономии и пищеварения, он, как повар, сам «готовит» текст, и сам же его съедает. Соответствующей случаю оказывается и лексика: в «Мертвых душах», например, метафоры еды проходят через все повествование, начиная с описания бала у губернатора (черные фраки и белые платья – «мухи на сияющем рафинаде») и кончая «гастрономическими» портретами Манилова и Ноздрева.

Да и что говорить о «пищевом» осмыслении обыкновенной жизни, если тема желудка вторгается у Гоголя даже в пределы церковные.

Желудок-храм

Андрий из «Тараса Бульбы» шел по подземному ходу с мешками, набитыми хлебом, и попал – в церковь. Нос майора Ковалева, после того как его извлекли из утреннего хлеба, становится самостоятельным «лицом» и тоже посещает церковь. Связь хлеба и церкви в обоих случаях достаточно очевидна. Если это так, тогда и тема желудка может оказаться где-то здесь же. Вспомним уже упоминавшуюся сцену обеда у помещика Петуха. Чичиков съедает очередной кусок телятины под хозяйскую присказку о городничем, поместившемся в переполненной церкви (не было места, да нашлось).

Церковь и желудок неожиданным образом оказываются рядом друг с другом или даже друг в друге. Впрочем, не так уж неожиданно: еда,

прежде всего хлеб и вино, стоят в самом центре христианской обрядности, причем обретаются и вкушаются они именно в церкви. Проскомидия, то есть ритуальное приготовление церковного хлеба (просфор), осуществляется в начале всего храмового действа. В «Размышлениях о Божественной литургии» Гоголь подробно описывает, как готовятся просфоры; слово «середина» здесь продиктовано порядком действий, но смысл его невольно перекликается с «серединой» телесной, столь часто встречающейся в «мирских» сочинениях Гоголя: «…иерей берет из них одну из просфор с тем, чтобы изъять ту часть, которая станет потом Телом Христовым – *средину* с печатью…»; и далее – раздача «Святого Хлеба *посреди* церкви».

Пища и храм, как видим, вполне соединимы; все дело в том оттенке, который приобретает это соединение в прозе Гоголя. М. Вайскопф провел впечатляющее сопоставление гоголевского «Носа» и «Размышлений о Божественной литургии», из которого видно, что действия цирюльника Ивана Яковлевича представляют собой «шокирующую пародию» на церковный обряд приготовления хлеба, вина и воды[26]. Учитывая специфическое отношение «докризисного» Гоголя к церковной обрядности, с подобной интерпретацией трудно не согласиться. Однако в нашем случае, где на первом месте стоят не ценностные установки, не идеология, а телесно-психический состав, соединение тем храма и еды получает иное (не исключающее и названного) истолкование. Гоголь мог позволить носу прийти в церковь, поскольку это не противоречило его собственному внутренне-телесному самоощущению или самочувствию. Если желудок – это «самый благородный» орган тела или даже «храм» (а в русском языке, в отличие, например, от итальянского, слово «храм» синонимично «церкви» и имеет вполне православный оттенок), то объединение церкви и еды уже не покажется случайным. Что же до языческого смысла слова «храм», то здесь работает и он. Если еда – это жертвоприношение, совершать которое есть величайшее удовольствие (вспомним о хлестаковских «цветах удовольствия»), дело, которому вполне стоит отдать себя («… чего бы я желал? чтоб остальные дни мои я повел с тобою вместе, чтоб приносить в одном храме жертвы…»), тогда неосознанное осмысление «середины» тела как храма или церкви вполне объяснимо. Некоторым образом находит свое истолкование и парадоксальное совпадение «сюжета» церковного и «сюжета» телесного. Я имею в виду не пафос происходящего, а некое формально-логическое подобие или сходство: гоголевский сюжет начинается с голода, и дальнейшее действие, если смотреть на него с избранной точки зрения, представляет собой смысловую цепочку, основными звеньями которой станут появление еды и насыщение персонажа. В «Размышлениях о Божественной литургии» мы сталкиваемся с чем-то сходным: сначала голод, затем приготовление пищи и, наконец, – ее вкушение. «Священник, которому предстоит

совершить литургию, должен еще с вечера трезвиться телом и духом...» Если говорить только о внешнем профиле событий, а не об их содержательном составе, то «трезвление» телом в начале гоголевских сочинений – почти общее место. Это видно и в «Носе», и в «Тарасе Бульбе», и в «Вие», и в «Мертвых душах», и в «Шинели», которая почти вся представляет собой одно сплошное трезвление, за исключением финала, где есть и искус, и пиршество, и кража.

О каком характере подобия можно говорить, сравнивая «Размышления» и «обычные» гоголевские сочинения? Едва ли сюжет художественный и сюжет литургийный сходятся в своих «идейных» основах. Скорее, речь идет о сходстве, продиктованном самой логикой бытия, где голод и насыщение есть составные элементы сюжета, разыгрывающегося всегда и везде, где существует жизнь. Об этом же, но только на языке мистики говорит и сам Гоголь, описывая в своих «Размышлениях» Тело Господне: «Вид хлеба сохраняет оно только затем, чтобы быть снедью человеку, и что Сам Господь сказал: *Аз есмь хлеб*»[27].

Если вернуться к проблеме персональной гоголевской «феноменологии», то понять, что именно в ней первенствовало – власть тела или воля духовная, практически невозможно. Особенность гоголевского восприятия и переживания мира, как я уже говорил, сказывается в равной мере и когда он здоров, и когда болен. Гоголь жалуется, что аппетит не дает ему жить спокойно, отвлекая от «высокого» («Хотел было кинуться с жаром новичка на искусства и бежать деятельно осматривать вновь все чудеса римские, но в желудке сидит какой-то черт, который мешает все видеть в таком виде, как бы хотелось видеть, и напоминает то об обеде, то об завтраке, словом – все греховные побуждения, несмотря на святость мест»[28]). В других случаях Гоголь жалуется на желудочную болезнь, «деспотически вошедшую» в его состав и «обратившуюся в натуру». Гоголь то «ест за четверых», то жалуется на расстройство пищеварения, и все это происходит примерно в одно и то же время.

Я уже говорил о феномене «пожирающего зрения», о диктате желудка, сказывающемся буквально во всех областях гоголевского мировосприятия. Однако есть тут один важный оттенок, который придает всему сказанному до сих пор особый смысл. Начало очень многих гоголевских повестей отмечено устойчивым присутствием не только темы голода и зрения, но и особого притягивающего взгляд *блеска или сияния*. В самом начале «Старосветских помещиков» стоит «блестящее сновидение», в начале «Невского проспекта» – «блеск» шикарной улицы. «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» открывается описанием бекеши («Взгляните! Бархат, серебро, огонь!»), «Сорочинская ярмарка» – полднем, что «блещет в тишине», «Рим» – «молнией» и «потопом блеска», «Майская

ночь» – «блеском чистого вечера», «Ночь перед Рождеством» – картиной «ясной ночи» со звездами и месяцем. Даже в «Вие» в начале истории о Хоме Бруте упоминается «остаток алого сияния» на небе. Блеск и сияние завораживают Гоголя, он втягивает глазами блистающий мир, погружая его внутрь своего существа. *Это похоже на съедение блеска*. На уровне сюжета или, вернее, сюжетной динамики это сказывается в том, что почти сразу вслед за картинкой сверкающего мира идет упоминание о голоде или о еде: это может быть пространное описание ярмарки, вечеринки, обеда или проще и лаконичнее – одно, два слова, передающие суть дела, как в случае с бекешей, которую хочется съесть.

Съедение, поглощение блеска – погружение его во мрак утробы – дает картину, очень напряженную в смысловом отношении. В случае с чертом («Ночь перед Рождеством»), прячущим месяц в мешок (метафора съедения), все выглядит достаточно легко и комично. Однако стоящая за этим и многими другими случаями общая *воля к поглощению красоты* (т. е. блеска и сияния), к превращению ее в пищу, которая может и должна быть проглочена, уже не кажется легкой и безобидной.

Дело в том, что если придерживаться логики естества, то есть реальной жизни тела, то к означенной цепочке «голод – насыщение» должно быть прибавлено третье, завершающее звено. Проглоченная и переваренная в желудке пища с необходимостью должна быть *извержена организмом*. Когда мы говорим об этом, оставаясь в рамках нормальной телесности, то есть имеем в виду просто «пищу» и просто «тело», тогда особых вопросов, кроме разве что деликатности обсуждаемого процесса, не возникает. Проблема, и причем проблема неразрешимая, вырастает, когда «пищей» оказывается *красота мира*, его блеск и сияние, а «насыщением» – ее фактическое уничтожение-переваривание во мраке утробы, в «середине» тела, с последующим превращением в нечто совершенно непотребное и постыдное. Иначе говоря, с виду безобидный смысловой перенос (мир как пища) оказывается чреватым самыми серьезными последствиями, причем вся катастрофичность положения состоит в том, что *иного* финала подобный «пищеварительный сюжет», или, иначе, «сюжет поглощения», предложить не в состоянии.

На уровне повествовательных характеристик эта мрачная перспектива сказалась в отверженном или изверженном жизнью чиновнике из «Шинели». Я имею в виду не только фекальную топику имени «Акакий Акакиевич», но и «геморроидальный» цвет лица, и обливание помоями, и, наконец, его костюм, который был не зеленого, как положено вицмундиру, а «какого-то *рыжевато-мучного* цвета». Для сравнения, у Ивана Яковлевича из «Носа» – персонажа, во многих отношениях

близкого Акакию Акакиевичу, – в одежде угадывается тот же подозрительный оттенок: фрак его «был черный, но весь в *коричнево-желтых* и серых яблоках». В «Заколдованном месте» герой в символическом смысле «проглочен», «переварен» в найденном им котле и «извергнут» нечистью: после всех мытарств он возвращается домой, облитый помоями и обвешанный арбузными и дынными корками. Наконец, нечто в этом же роде можно обнаружить и в обстоятельствах жизни Плюшкина; здесь эквивалентом «заповедной» темы нечистот станут пыль, паутина, гниющие продукты и, возможно, сама фамилия, несущая в себе не только съедобный, но и фекальный смысл («плюшка», «лепешка»). В этом отношении сам Плюшкин может быть понят как «продукт», переваренный и извергнутый жизнью. «Выбросок» или «остаток» сюжета насыщения.

Кроме того, на уровне самой организации текста, помимо иных возможных истолкований, интересующая нас тема могла сказаться и в феномене отъезда или бегства, приуроченного к финалу многих гоголевских сочинений. В более широком плане «бегство из текста» может быть связано с различными причинами, в том числе и с нежеланием автора заканчивать повествование или же с нежеланием заканчиваться, идущим от самого повествования (финал как «смерть» текста). В чеховских пьесах мы сталкиваемся с чем-то сходным, однако сходство это чисто внешнее: у Чехова из пьесы убегают совсем не те персонажи, что у Гоголя. «Главные» люди всегда остаются у Чехова на месте, более того, они буквально приговорены к тому, чтобы остаться и прожить еще «долгий ряд дней». С бегством же гоголевского героя текст заканчивается сам собой, поскольку из него вынута самая его сердцевина. Как раз такой тип финала и может быть вписан в интересующий нас телесный контекст. Бегство-отъезд Хлестакова, Подколесина или Чичикова – как итоговый акт той «перистальтики» сюжета, о которой шла речь на протяжении всех этих заметок. В этом смысле знаменитое бегство носа в Ригу может быть понято не только как возвращение «в хлеб» (о чем говорилось ранее), но и как символическое описание тошноты («ехать в Ригу» – на языке иносказания означает «тошнить»), то есть – обратного хода пищи, ее «бегства» из желудка. В сказанном нет желания свести все к одному основанию ради «целостности» общей картины. На самом деле все это не более чем следствие, к которому нас привела тема поглощающего зрения и логика анализа.

Вместе с тем все, о чем шла речь, перестает быть проблемой только лишь тела (хотя и это уже очень много), но вырастает в проблему личности, если под последней понимать *целокупное соединение* начала духовного и телесного. Для того чтобы избежать той катастрофы, к которой неминуемо ведет логика «пищеварительного сюжета», необходимо убрать, смягчить последнее звено, каким-то образом «забыть» о нем.

Если предположить, что Гоголь прочувствовал, понял, может быть интуитивно, смысл этой логики, те разрушительные последствия, которые она несет, то он не мог не искать выхода из сложившегося положения. Нужно было как-то пригасить власть желудка (а вместе с ним и поглощающего мир зрения), ослабить их силу, заменив чем-то другим – обнадеживающим и спасительным: для того чтобы спасти мир, надо было перестать его проглатывать.

То, как Гоголь решил эту задачу в финале своей жизни, не требует дополнительных изъяснений: из чревоугодника он превратился в аскета, уморил себя голодом. А в тексте? Переустройство телесного самоощущения, смена бытийных приоритетов (или предвосхищение этой смены) не могли не отразиться на принципах гоголевской поэтики. Причем речь идет не столько об очевидной перемене в тематике и жанре в «Избранных местах из переписки с друзьями» или «Размышлениях о Божественной литургии», сколько об изменениях в построении собственно «художественных» сочинений, их структуры и повествовательных подробностей.

Если «насыщение» оказалось проблемой или, вернее, было осознано таковой, тогда в финале повествования (наряду с уже упоминавшимся «бегством из текста») должны быть задействованы какие-то особые охранительные, в прямом смысле слова «разгрузочные» меры. Иначе говоря, теме насыщения в финале должна быть противопоставлена (в явном или неявном виде) тема *трезвления и воздержания*. Так и есть: во многих гоголевских сюжетах тема еды и пиршества, столь явно и щедро присутствовавшая в начале и на протяжении всего повествования, к финалу как-то стихает, съеживается или исчезает вовсе. Даже в «Старосветских помещиках», где почти все держится на еде (Д. Мережковский), по мере приближения финала настроение меняется; причем предел себе кладет сама еда: после того как упоминается любимое кушанье его покойной жены, Афанасий Иванович заливается слезами и уже не может больше есть (а затем следует рассказ о его смерти). Я говорю о сочинениях, написанных еще «прежним» Гоголем. Настоящий духовный переворот в нем еще не свершился, однако его *предварения* уже ощущаются. В «Старосветских помещиках» или первом томе «Мертвых душ», где говорится об общем похудении чиновников города N, это еще только намек, предчувствие. Во втором томе (я имею в виду его финал) ситуация меняется: желудок теряет ту всепоглощающую власть, которую он имел в первой части задуманной трилогии. Чичиков – это еще не «новый» человек, но уже и не тот, что прежде. Еда и трезвление телом борются друг с другом с переменным успехом. Только что он обещал своему спасителю Муразову позабыть «городские объядения и пиршества», и вот мы уже видим его в тюремной камере за «довольно порядочным обедом» из «какой-то весьма порядочной кухни». Однако общий том финала второго тома

вполне определен: желудок уходит с первых ролей, Чичиков почти забывает о пище. Другое дело, если говорить о философии изменения, простым исключением еды и гастрономической темы здесь обойтись не удается. Желудок и пища занимали так много места в прежнем чичиковском мире, что теперь, после их ухода, осталась смысловая (да и фактическая) пустота, которую необходимо заполнить чем-то не менее сильным и значимым.

Чем же? Прежде желудок был «центром», «серединой», теперь же центр *смещается* и обретает себя в органе, который имеет такие же (если не большие) права на наименование «срединного» и самого «благородного». Речь – о человеческом сердце.

Сердце

Собственно, смысл центра содержится уже в самом его названии: «сердце» (середина, сердцевина). Упоминания о сердце появляются уже в финале первого тома «Мертвых душ», однако пока это еще только «проба» темы, ее опережающее отражение. Гоголевская мечта о Руси – «сверкающей», «чудной», незнакомой земле дали – пропитана пафосом мистики, что уже сближает ее с «романтикой сердца». Гоголь говорит о песне, что «зовет, и рыдает, и хватает за сердце», о вьющихся вокруг сердца звуках. И – почти сразу после этого мистический полет превращается в обычную дорожную езду с ее желудочной «прозой». «Блещущий мир» вновь соединяется с едой: «золотая бледная полоса» на небе, «ясный пруд, сияющий, как медное дно под солнцем», блестящий, как звезда, «крест сельской церкви; болтовня мужиков и невыносимый аппетит в желудке… Боже!». Желудок, как видим, опять в центре, как раз посередине между Святым Именем и крестом Божьего храма.

У Гоголя, как уже говорилось ранее, желудок и храм – слова не чуждые друг другу. Однако, когда в общий разговор вступает сердце, символизирующее мир святости и правды, общий смысловой рисунок становится довольно сложным. Единственное, что в нем различимо вполне явно, это соперничество или сосуществование *сразу двух* телесных и соответственно смысловых середин, двух начал – животного и человеческого. «Быстро все превращается в человеке: не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки». Помимо общего дидактического смысла, в этой метафоре из финала первого тома есть и кое-что имеющее прямое отношение к нашей теме: место, где взрос сей «страшный червь», скорее всего, утроба, т. е. область желудка или пищевода; отсюда, собственно, идет и упоминание о поглощении «жизненных соков», и сама идея съедения-поглощения, (ср. со сходной по смыслу гоголевской ремаркой из главы о Плюшкине: «скупость» «имеет волчий голод и *пожирает* человеческие чувства»).

Мистический «червь» превращается в обычного солитера вроде того, что упоминался в «Коляске». Тема разворачивается в две противоположные стороны: Чичиков говорил, что не хочет «пропасть червем» на этой земле, и в то же время не заметил, как вырастил червя внутри себя самого и в конечном счете превратился в нечто червеобразное. В финале второго тома «Мертвых душ» Чичиков, позабыв о достоинстве, ползает и извивается перед губернатором, как червь, как «безобразнейшее насекомое» (попутно замечу, что и червеподобный цвет чичиковского фрака, в отличие от «фекальных» тонов одежды Акакия Акакиевича и Ивана Яковлевича, тоже весьма характерен – он *коричнево-красноватый* и с искрою).

Однако теперь это уже не тот Чичиков, что прежде. В терминах символической медицины происходящая в нем перемена может быть описана как *схватка желудка и сердца*, как попытка агрессивного реванша плоти. Желудок и живущий в нем «страшный червь» не отдают своих прав просто так; Чичиков страдает: «безнадежная грусть плотоядным червем обвилась около его сердца. С возрастающей быстротой стала точить она это сердце, ничем не защищенное». Здесь все представлено предельно точно и символически, и физиологически. Червь – как символ пожирания, плотоядия в противоположность символике сердца, то есть доброте и святости. Проступает здесь и греховная, дьявольская природа, связанная прежде всего с мотивом богопротивного уныния и тоски («*безнадежная* грусть»). Чичиков, потрясенный превратностями судьбы, постепенно преображается; сердце начинает брать верх над желудком. С этого момента упоминания о сердце нарастают и идут с небывалой прежде частотой. Начинается своего рода «новелла сердца». Чичиков прижимает *к груди* руку Муразова: он надеется на него, как на последнюю возможность (не случайно профессия Муразова – «откупщик»; он откупает или выкупает Чичикова и в символическом смысле, и в практическом). А затем, не в силах удержать подступившей к сердцу грусти, Чичиков рыдает вновь и вновь. И каждый раз Гоголь не забывает упомянуть о сердце: «Он не договорил, зарыдал громко от нестерпимой боли сердца». И далее: Чичиков рвет на себе волосы, чтобы «заглушить ничем не угасимую боль сердца».

Сердце против желудка. Смена «храмов». Мечта о высшем – против реальности низкого. Таков «антропологический проект» Гоголя. Телесные и идеологические акценты меняются, и, следовательно, мы вправе ожидать изменения доминанты гоголевского мироощущения (и соответственно самоощущения его героев). Я имею в виду пересмотр темы пожирающего мир зрения, самой связки глаза и желудка: если желудок отступает, слабеет и его место занимает сердце, это должно как-то сказаться и на «технологии» мировосприятия (А. Белый понял это как смену зрительных интенций: от взгляда вбирающего к взгляду

невидящему). Желудок был связан со зрением, втягивавшим мир и переводившим его в «малообъемный фокус» («фокус» – это опять-таки «середина», оптический эквивалент середины «желудочной»). О последствиях я уже говорил. Поэтому если менять стратегию, то сердцу надо подбирать какого-то другого проводника, не скомпрометировавшего себя, подобно зрению, ненасытной алчностью.

Этим спутником или проводником у Гоголя становится *слух или, шире, стихия слова, звучания и соответственно понимания*, идущего в прямом смысле слова «от сердца». В конце второго тома «Мертвых душ» эта замена описывается как переход от исходной окаменелости и бесчувствия к новому состоянию, в котором личность начинает открывать в себе «неведомые дотоле, незнакомые чувства». И вместе с этим обозначается четкий переход *от зрения* к некоему обобщенному «чувству» и конкретно *к слуху*: «Начинаю чувствовать, *слышу*, что не так, не так иду...». Тема крепнет и осознает себя. Чичиков повторяет эту же самую мысль, но более развернуто: Чичиков «полупробужденными силами души, казалось, что-то осязал. Казалось, природа его темным чутьем *стала слышать*, что есть какой-то долг, который нужно исполнять человеку на земле...». Наконец, та же связь сердца и слуха видна и в «финальной» сцене второго тома, где сила зрения почти нарочито ослаблена («Все стояло, потупив глаза в землю»). Генерал-губернатор обращается со своим «кличем» к тем, у кого «еще есть в груди русское сердце и которым понятно сколько-нибудь слово благородство». Здесь значимо буквально все – и «грудь», и «сердце», и «клич» (слово), и само «слово». Неслучайно и то, что «благородство» поставлено в один ряд с «сердцем» (вспомним о прежней гоголевской телесной иерархии с ее самым «благородным» из органов).

Сердце окончательно одержало верх над желудком? Едва ли. Даже второй том не написался, как было задумано, не говоря уже о несбывшемся третьем. Можно сколько угодно часто употреблять слова «сердце» или «человек», но при этом не добиться задуманного, поскольку дело не в статистическом «давлении» ключевого слова, а в реальном переустройстве сюжета, поэтики, их содержательного и структурного состава. В этом отношении во втором томе ничего нового по сравнению с первым почти не произошло. Наиболее удачные места его связаны не с дидактикой или образами «правильных» людей вроде Муразова или Костанжогло, а со все теми же описаниями пиршеств или просто с картинами жизни, картинами по природе своей опять-таки сугубо зрительными.

* * *

По словам кн. Репниной, Гоголь мыслил первый том своей поэмы как «грязный двор», ведущий к «изящному строению» второго и третьего томов. Однако вышло так, что «двор» вышел на славу, ибо был выстроен

в полном соответствии с пиршественным, зрительным мироощущением Гоголя, тогда как «изящное строение», требовавшее от него других возможностей восприятия и чувствования, так и осталось недостроенным. Задуманная триада – «души» сначала мертвые, затем спящие и, наконец, пробудившиеся (воскресшие) – оказалась непосильной для Гоголя не потому, что была неверной или необоснованной, а потому, что расходилась с самой *природой гоголевского таланта*. По «плану» Гоголя (как его теперь можно предположительно помыслить), триада «Мертвых душ» должна была соответствовать триаде мистической. Сначала – сама смерть, затем – тайна загробного существования и, наконец, воскрешение из мертвых. Умиранию здесь соответствовала стихия «поедания», загробному небытию (сну смерти) – трансформация пищи внутри тела, Воскресению – (…)

То, что соответствовало Воскресению, если придерживаться аналогии с пищей, на чудесный финал никак не походило. Хуже того, об этом последнем звене пищеварительной триады лучше было вообще не упоминать.

Во втором томе «Мертвых душ» Гоголь делает оригинальную попытку исправить положение, однако существа дела это не меняет. Я имею в виду ход неосознанный, интуитивный, но при этом логически оправданный и очень знаменательный. Гоголя беспокоила таинственная метаморфоза умершего в земле зерна, о которой говорил Христос: что происходит «там» – за дверью гроба, что позволяет человеку в Последний день восстать, воскреснуть во всем своем целокупном составе, каким образом умершее, разложившееся превращается в живое и нетленное? Во втором томе «Мертвых душ» эта тема оказывается связанной с именем Костан-жогло. Преобразователь хозяйства, он вместе с тем оказывается и преобразователем в более широком смысле. Предшественники Костанжогло выбрасывали отходы производства за ненадобностью. Он же поступил иначе: из рыбьей шелухи, которую промышленники сбрасывали на берег, Костанжогло начал варить клей, «да сорок тысяч и взял». Построил множество фабрик по переработке того, что другие почитали за мусор: всякий год – новое предприятие «смотря по тому, от чего накопилось остатков и выбросков. *Всякая дрянь* дает доход…». «Остатки» – вот в чем дело…

Похоже, здесь задето что-то очень важное, глубоко интимное. Чичиков: «Это изумительно. Изумительнее же всего то, что всякая дрянь дает доход». Когда Костанжогло в своих рассуждениях касается других предметов, например «просвещения», Чичиков вновь возвращает его к теме «дряни» и получающегося из нее дохода. Если придерживаться интересующего нас смыслового горизонта, становится понятным, почему именно то обстоятельство, что «отбросы», «остатки»

превращаются, как говорит Костанжогло, в «реки золота», кажется Чичикову наиболее важным. А. Белый связывал этот гоголевский мотив с алхимической традицией, однако, если взглянуть на дело иначе, мотив «обратного превращения» дряни в золото может найти еще одно объяснение (вспомним о ситуации в «Заколдованном месте», где все идет «нормальным» чередом: герой искал золото, а получил помои).

Иначе говоря, во втором томе «Мертвых душ» под видом разговоров о преумножении богатства путем правильного, «благоразумного» управления обсуждается вопрос о возможности каким-то образом *изменить естественный порядок вещей*, заведенный в человеческом организме. Делается метафорическая попытка переделать тело или, если это невозможно, вовсе отказаться от его «услуг»… На языке Костанжогло это звучит как призыв к отказу от «середины» в деле накопления миллионов: начинать нужно не с тысячи, а с копейки, то есть с «начала». На языке же Чичикова, как мы помним, «середина» не что иное, как эмблема благополучия, телесным эквивалентом или «синонимом» которого выступает желудок. Соответствующий оттенок приобретает в этой ситуации и сама фамилия переустроителя природы Костанжогло. Она может обозначать не только идею Востока («огло» как искаженное «оглы»)[29], но и анаграмму слова, выражающего крайнюю степень бережливости и аккуратности в еде: «(ж) огло» как вариант «глодать» или «гложу». В сочетании с первой половиной фамилии («костан» – «кость») смысл «глодания» отбросов, остатков (или останков?) становится еще более явным.

И все же реальной смены «середин» не происходит. «Правильные» рассуждения Костанжогло и раскаянье Чичикова не обладают той силой убедительности, которой в полной мере были насыщены прежние описания Чичикова-миропожирателя. Гоголевская мечта или даже уверенность в креативной мощи собственного таланта, в его способности влиять на ход земных дел не выдержали столкновения не столько с «правдой» социальной жизни, сколько с реальностью тела, с его принципиальной неспособностью стать таким, каким его хотел видеть Гоголь. Поначалу это не было проблемой, затем – с возрастом – превратилось в проблему неразрешимую: чаемый порядок вещей оказался неосуществимым.

Не свершив как будто никаких преступлений, Гоголь в конце жизни почитал себя страшным грешником, вина которого превосходит все мыслимые ожидания. Что он имел в виду, кроме него и, может быть, о. Матфея, не знал и уже не узнает никто. Однако если предположить, что в какой-то момент Гоголь осознал и осудил сам способ своего восприятия мира, тогда гоголевское беспрецедентное самоосуждение и слова о. Матфея («В нем была внутренняя нечистота») становятся хотя бы до некоторой степени понятны, приобретая помимо смысла

метафорического и смысл конкретно-телесный. «Страшное дело», свершенное Гоголем в русской литературе, его «негативная антропология» (С. Бочаров)[30], поставленные в общий смысловой ряд с гоголевской интуицией переустройства человека, таким образом, находят соответствие и в слое телесно-чувственном. Отделить одно от другого здесь просто невозможно, что – каждый по-своему – понимали и Гоголь, и его духовный наставник. Другое дело, что запретительные меры, предписанные Гоголю о. Матфеем, были несоизмеримы с тяжестью его творческого «греха», с верой в то, что он своим писательством способен произвести новый мир и нового человека. В этом отношении «диагноз» Мережковского, увязывающий смерть Гоголя с его эстетическим и одновременно онтологическим кредо (не писать – значит не жить), представляется наиболее точным. У Гоголя был выбор, однако авторитет духовника пересилил его интуицию, поставив перед фактической необходимостью самоубийства: «Сознание говорило ему: умертви свое тело», поскольку «жить в Боге значит уже жить *вне* самого тела»[31]. Или, иными словами, не жить физически.

Я не стану приводить подробности последних дней Гоголя, они хорошо известны и подробно изложены в брошюре д-ра А. Тарасенкова и в «Материалах» В. Шенрока. Если же говорить о том общем, что проступает в этих подробностях, так это *настойчивый отказ Гоголя от пищи*. Фактически за неделю до смерти Гоголь не ел и не пил ничего, кроме воды, разбавленной красным вином (литургийный смысл воды и вина достаточно очевиден). В последний момент Гоголь борется с тем, что прежде составляло его главный жизненный интерес. Он борется с тем порядком функционирования тела, на который раньше всецело полагался, а теперь пытается искоренить или, во всяком случае, как-то приостановить: ведь если пища перестанет поступать внутрь тела, то *отпадет вопрос о ее последующих внутри утробных превращениях*. Последнее очень важно, поскольку из сохранившихся свидетельств становится ясно, что врачи не только насильственно кормили Гоголя, но и столь же насильственно добивались восстановления отправных функций его организма.

Безуспешно. Настрой умирающего Гоголя был непреклонен. Он добился того, чего хотел: жизнь его тела замерла; оно перестало втягивать в себя мир, *пропускать его сквозь себя* и в символическом, и в фактическом смысле. Онтологическая проблема была наконец решена, но решена ценою жизни. Гоголь, еще недавно жаловавшийся на черствость своего сердца (провел ночь у гроба Спасителя и при этом «не стал лучшим»), переустроил свое тело теми средствами, которые были в его распоряжении. О. Матфей говорил, что помог своему подопечному «очиститься», имея в виду очищение духовное, однако в гоголевском случае это слово приобрело и вполне телесный смысл. Гоголь исправлял, «вычищал» себя, разрушал связь с внешним миром (в

последние дни Гоголь почти не разговаривал и все время лежал с *закрытыми* глазами), заставляя желудок съежится, исчезнуть вовсе, уступив свое место человеческому сердцу.

«Nervoso fasciculoso». В конце концов, дело не в диагнозе римского врача и не подробностях болезни Гоголя, а в том, насколько телесное начало может сказаться на всем строе личности и ее судьбе, войти в текст и переустроить его сообразно своей собственной логике. У М. Булгакова, например, тоже можно увидеть повышенное внимание к «гастрономии» и вообще к теме насыщения. Означает ли это, что Булгаков должен писать так же, как Гоголь? Разумеется, нет. И в то же время нельзя не видеть, как сходятся они не только в своем интересе к мистике и фантасмагории, но подчас и в духе повествования. Трудно сказать, что здесь первично, а что вторично. Важнее то, что телесное начало вполне реально, что оно входит в текст, делает его подобием живого существа, сообразуясь с какими-то общими, универсальными правилами, требующими отдельного и серьезного взгляда. Однако тут мы уже оказываемся за пределами собственно поэтики – в области, где на первое место выходит тайна явления и бытия человека и текста, их сочинения и взаимного создания.

Сюжет «Поглощения»

Но что страннее, что непонятнее всего – это то, как авторы могут брать подобные сюжеты.

Н. В. Гоголь. Нос

Я далек от мысли утверждать, что весь характер Гоголя исчерпывается указанием на физиолого-психологические черты (…), но с этими чертами больше всего боролся Гоголь.

И. Д. Ермаков. Психология творчества Гоголя

Предлагаемые заметки – это продолжение и развитие тех соображений об устройстве гоголевского сюжета[32], которые были намечены мной в девяностые годы в работах «Гоголь и онтологический вопрос» и «Nervoso fasciculoso (о “внутреннем” содержании гоголевской прозы)»[33]. Речь шла о тех контурах психосоматической организации автора, которые можно разглядеть в созданном им тексте, то есть о модусе перехода телесности авторской в телесность текстовую – символическую и сюжетную. Теперь же мне, как и тогда, ясно отдающему себе отчет в том, что *это лишь определенный смысловой слой* среди других, формирующих контуры гоголевской поэтики, хотелось бы гораздо более подробно прописать означенные темы и попытаться яснее представить их «внутренний» и в буквальном смысле слова нечитаемый напрямую смысл. В данном случае основным материалом для разборов и размышлений станут начало и концовка гоголевского текста, причем не только рассказа или повести, но и

отдельной главы, сцены или эпизода. Возможность такого подхода представляется методологически оправданной, поскольку в каждой пусть небольшой, но завершенной или относительно завершенной целостности начало и конец выполняют функции, сходные с теми, что и в большом, вернее, «полном» сочинении вроде рассказа или повести. Каждый раз, прописывая какую-либо главу или оформленную внутри себя сцену, автор воспринимает (и сам же создает) ее как *некое маленькое целое*, хотя знает о том, что это лишь часть поэмы или повести. И каждый раз, начиная и заканчивая очередную главу или сцену, автор – если он верен себе – невольно воспроизводит приблизительно одну и ту же смысловую схему, диктата которой он не осознает или не вполне осознает. Благодаря этой особенности и возможно, собственно говоря, типологическое исследование текста, то есть обнаружение параллелей и общих мест в различных и внешне непохожих друг на друга участках повествования.

Начало и финал – это такие участки текста, где с большой долей вероятности можно рассмотреть вещи, указывающие на самые принципы его внутренней организации, на то, что имеет отношение к тексту как единому смысловому целому. Прежде всего – к сюжету, или композиционной схеме, поскольку то, с чего рассказ начинается и чем заканчивается, определяет его характер в значительной степени, и если окраска начала лишь настраивает читателя на тот или иной тон восприятия, то «плохой» или «хороший» конец формирует отношение ко всему сюжету. Так вот, у Гоголя мы сталкиваемся со случаем удивительного упорства в трактовке начала и конца текста; неважно, идет ли речь о рассказах, повестях, «поэмах» или отдельных законченных частях, сценах внутри вышеозначенных сочинений, повсюду повторяется набор одних и тех же (или близких по смыслу) ситуаций, слов или словосочетаний. В начале повествования это чаще всего праздник зрения, экспансия взгляда, который присваивает себе мир или даже поглощает его. Это описания блеска, сияния, золота, серебра, света, неба, пестроты в сочетании с мотивами поедания, поглощения, реализованными в самых различных формах. В финале же Гоголь – очень часто – упоминает землю, темноту, сор, нечистоты, черта и прочую дрянь (оба списка будут уточнены и значительно расширены по ходу дела). Само собой, здесь возникают соответствующие телесные аналогии: поглощение, переваривание пищи с вытекающими из этого последствиями.

И тема особого, поглощающего мир взгляда, и вопрос о возможном влиянии гоголевского желудка на особенности его поэтики, и фекальная лексика и метафорика, присутствующая во многих сочинениях Гоголя – все это вещи, не раз обсуждавшиеся, что мы увидим по ходу дальнейшего изложения. *Новым является то, что три названных элемента соотнесены с началом, концом и, условно говоря,*

«серединой» текста и собраны вместе в триаду как фазы единого процесса, который в немалой степени определил направленность и контуры устройства сюжета у Гоголя. Иначе говоря, перед нами случай последовательного рассмотрения того, как психосоматика автора преобразуется в материю сюжета, символа, метафоры.

* * *

Предлагаемые заметки не являются литературоведческим исследованием в привычном смысле этого слова, поскольку речь приходится вести о вещах, которые с литературной традицией, жанром, стилем и пр. оказываются мало или вовсе не связанными. В то же время это и не психоанализ литературы в его «классическом» исполнении; скорее, речь идет о герменевтике, взятой в ее широком значении, о поисках той основы текста, которая напрямую не связана с содержанием или формой повествования, но которая в то же время позволяет осуществиться и тому и другому.

Рядом с массивом гоголевского текста во всем его смысловом многообразии мы выстраиваем некий конструкт, именуемый «сюжетом поглощения», пытаясь с его помощью увидеть в гоголевском тексте что-то новое и, может быть, важное. К нему-то, если возникнет такая возможность и необходимость, может быть присоединено то, чем столь внушительно оснащено современное литературоведение; я имею в виду культурные и стилистические параллели, источники мифологические, фольклорные и литературные, интертекстуальные связи и пр. В данном же случае все внимание будет уделено именно названному конструкту, а именно триаде «поглощение-трансформация-отторжение», оказавшей, как показывает материал, заметное влияние на устройство гоголевского текста, взятого как целое или же в каких-то существенных его частях, главах, эпизодах или сценах.

Наверно, какие-то элементы этой триады можно усмотреть и у других авторов, однако главное здесь – это вопрос об *интенсивности применения данной схемы*, о том, насколько она существенна для строя мышления того или иного автора. Например, у Платонова на границах глав или их частей нередко встречается лексика «низа», «земли», «глубины» и «влажности», однако у него эти знаки связаны с темой утраченного или «покинутого» детства и сюжетообразующим мотивом возврата в материнскую утробу. У Чехова в его главных пьесах начало действия приурочено к весне или началу лета, а финал к осени, что можно связать с мотивом цикличности жизни, бытийного повтора или круга, в который вовлечены персонажи. В «Войне и мире» Толстого вообще нет ничего похожего на

то, что мы видим в гоголевских сочинениях. Принципы организации повествования, во всяком случае оформления зачинов и концовок, здесь совершенно другие; действие может начаться с чего угодно и

закончиться чем угодно. У Пушкина в «Евгении Онегине» есть пара глав, где в самом начале присутствуют блеск и сияние, но этим все и исчерпывается; что же до финалов, то никакого «низа», тем более «грязи» или «сора», мы в них не найдем. У Гоголя же блеск и сияние начала текста настолько контрастируют с мотивами «низа», «темноты», «серости» бытия в конце, что можно только удивляться тому упорству, настойчивости, с которыми Гоголь делает это вновь и вновь.

Начало текста

(Серебро, золото, блеск и сияние)

Мы будем двигаться по гоголевским сочинениям в порядке их создания, лишь иногда нарушая порядок для того, чтобы подчеркнуть ту или иную параллель, дающую картину особо выразительную. Примеры, которые представляет Гоголь, настолько показательны, что складывается впечатление, будут речь вообще идет об *одной и той же схеме*, но только распавшейся на ряд различных вариантов или иноформ.

Что касается понимания того, что такое «начало» текста (как и его «конец»), то здесь следует исходить из конкретного материала. В одних случаях это самые первые слова повествования, в других – что-то выразительное, существенное, к началу приуроченное. Это также может быть начало целостного эпизода, сцены, главы.

Первое напечатанное (без подписи) сочинение Гоголя называется «Италия». Оно состоит из пяти стихов (строф) и в первой же появляется блеск:

Италия – роскошная страна!

(…)

В ней *небеса прекрасные блестят*…[34]

Начало ранней гоголевской поэмы «Ганс Кюхельгартен»:

Светает. Вот *проглянула* деревня,

Дома, сады. Все *видно*, все *светло*.

Вся в *золоте сияет* колокольня

И *блещет луч* на стареньком заборе.

Пленительно оборотилось все

Вниз головой в *серебряной* воде:

Забор, и дом, и садик в ней такие ж,

Все движется в *серебряной* воде…

Начало наброска драмы из украинской истории: «Облечь ее (драму. – *Л. К.*) в *месячную* ночь и ее *серебряное сияние* (…) Облить ее *сверкающим потопом солнечных ярких лучей*, и да исполнится она вся *нестерпимого блеска*!»

Начало «Сорочинской ярмарки»: «…полдень “*блещет* в тишине и зное”, жаворонок поет свои “*серебряные* песни”, “*…ослепительные удары солнечных лучей зажигают* целые живописные массы листьев (…) *прыщет золото. Изумруды, топазы, яхонты* эфирных насекомых сыплются…”, “*… золотые* снопы хлеба станом располагаются в поле…”».

Собственно, начало большинства главок, составляющих эту повесть, обладает похожими свойствами, то есть в большей или меньшей степени повторяет исходную ситуацию, давая картину блеска, сияния, пестроты или яркости. Особенно выразительно в этом отношении начало пятой главы: «…угасающий день пленительно и *ярко румянился. Ослепительно блистали* верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным *огненно-розовым светом. Стекла* наваленных кучами оконниц *горели*; зеленые фляжки и чарки на столах у шинкарок превратились в *огненные*; горы дынь, арбузов и тыкв казались вылитыми из *золота и темной меди*».

В начале глав повести «Майская ночь, или утопленница» – та же картина блеска и сияния (серебро, месяц и пр.): «…парубки и девушки шумно собирались в кружок, в *блеске чистого* вечера…»

В начале второй главы – знаменитое описание украинской ночи: «*Всмотритесь* в нее. С середины неба *глядит месяц* (…) Земля вся в *серебряном свете* (…) А на душе и необъятно, и *чудно*, и толпы *серебряных видений* стройно возникают в ее глубине». Спит село, «*блестят при месяце* толпы хат; еще *ослепительнее* вырезываются из мрака низкие их стены».

Далее в началах глав: в третьей – «при свете месяца *блестело* лицо», в четвертой – «хата *светилась*», в последней, шестой, снова упомянут месяц. Особенно сверкает и блестит начало пятой главы. Месяц, серебро, лес, обсыпанный «*серебряною* пылью (…) Ночь… *еще блистательнее* (…) *сияние* примешивалось к *блеску месяца* (…) *Серебряный* туман…». Дом в отражении пруда: «*…глядели веселые стеклянные* окна и двери. Сквозь *чистые стекла* мелькала *позолота* (…) приветливая головка с *блестящими очами*, тихо *светившимися…*» и т. д.

Начало «Ночи перед Рождеством»: «Зимняя, *ясная* ночь наступила. *Глянули звезды. Месяц* величаво поднялся на небо *посветить* добрым людям и всему миру…». Далее в начале многих главок или разделов та же картина блеска и сияния. Чуб, сидящий хате дивится на ночь: «*Светло; снег блещет при месяце*. Все было *видно*, как днем». Украденный чертом месяц вернулся на небо: «*Все осветилось*. Метели

как не бывало. Снег *загорелся* широким *серебряным* полем и весь обсыпался *хрустальными звездами*. (…) *Чудно блещет месяц*!».

Начало одиннадцатого раздела. Кузнец Вакула пролетает «под самым *месяцем*», в воздухе, окутанном «*серебряным* туманом». А потом «*заблестел* перед ними Петербург *весь в огне*. (Тогда была по какому-то случаю *иллюминация*.)». И в этой же главе большой эпизод с козаками, приехавшими к императрице. В самом начале первое впечатление Вакулы: «Боже ты мой, *какой свет*! – думал про себя кузнец, – у нас днем не бывает *так светло*». В начале последнего раздела – архиерей, хвалящий красиво «размалеванную» хату. Иначе говоря, в очень многих зачинах текстов или их частей одна и та же тематика: золото, серебро, белое, красное, яркость, блеск, пестрота, зрение, удивление – чудо являющегося человеческому глазу многоцветного мира.

«Страшная месть». В начале первой главы явлены гости, которые дивились «*белому* лицу пани Катерины (…) *нарядной* сукне и исподнице из *голубого* полутабенеку, сапогам с *серебряными* подковами…». В начале второй – картина ночного Днепра («Тихо *светит* всему миру. То *месяц показался* из-за горы. Будто *дамасскою* (то есть блистающей. – *Л. К.*) дорогою и *белою, как снег*, кисею покрыл он гористый берег Днепра…»). В начале главы третьей описана светлица, где на полках стоят «кубки *серебряные*, и чарки, оправленные в *золото*…». В начале четвертой совсем коротко: «*Блеснул* день…». В начале шестой главы Гоголь рассказывает о колдуне, о том, как «над Днепром *горит* бесовской его замок, и *алые, как кровь*, волны хлебещут и толпятся вокруг старинных стен».

В начале десятой главы – знаменитое гоголевское: «*Чуден* Днепр при тихой погоде (…) *Глядишь* и не знаешь, идет или не идет его величавая ширина, и *чудится*, будто весь вылит он из *стекла*, и будто *голубая зеркальная* дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру. Любо тогда и *жаркому солнцу оглядеться* с вышины и погрузить *лучи* в холод *стеклянных* вод, и прибрежным лесам *ярко отсветиться* в водах». И тот же свето-зрительный код в начале описания ночи на Днепре: «*Чуден* Днепр и при теплой летней ночи (…) Бог один величаво *озирает* все небо и землю и величаво сотрясает ризу. От ризы сыплются *звезды. Звезды горят и светят* над миром, и все разом *отдаются* в Днепре». Далее, в зачинах оставшихся глав, упоминаются Карпатские горы с *белой* верхушкой, которая «*блестит и искрится на солнце*» (гл. двенадцатая), глаза, которые «*горят, как огонь*» (гл. тринадцатая), «чудо» Лимана (гл. четырнадцатая), огонь «лампады» (гл. пятнадцатая).

В начале «Вия» дана яркая и пестрая картина утреннего шествия киевских школяров. В этой повести нет четко отделенных друг от друга глав, однако начала и концы целостных эпизодов обозначены вполне

отчетливо. Начало эпизода с ведьмой: Хома «*заметил*, что *глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском* (...) Он вскочил на ноги, с намерением бежать, но старуха стала в дверях и *вперила на него сверкающие глаза* и снова начала подходить к нему».

Далее – эпизод, где рассказывается о полете Хомы на ведьме. В его начале «*месячный серп*», который «светлел на небе» и «полночное *сияние*».

Начало эпизода, где Хома в первый раз видит мертвую панночку: «Она лежала, как живая. Чело *прекрасное*, нежное, *как снег, как серебро*, казалось, мыслило; брови – ночь среди *солнечного дня*...».

Начало первой ночи в церкви: «*Свечи теплились* пред темными образами. *Свет* от них *освещал* только *иконостас* и слегка *середину* церкви». Резьба иконостаса, «покрытая *золотом*, еще *блестела* одними только *искрами*. *Позолота* в одних местах опала». Затем Хома зажигает десятки свечей и походит к гробу панночки: «Такая страшная, *сверкающая красота*!». Та же картина и в начале третьей ночи в церкви: «*...свечи трепетали и обливали светом* всю церковь».

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» начинается со знаменитой бекеши Ивана Ивановича: «Описать нельзя: *бархат! серебро! огонь*!». В начале второй главы вместе с вещами, которые выносит на просушку соседка, являются цвета – *синий, зеленый, медный, золотой, красный*, а затем и злосчастное ружье. В начале четвертой главы упомянуты «подсолнечник», красный мак и лужа, красоте которой дивятся обступившие дома, а в начале пятой – «*красный* обшлаг городничего».

В «Петербургских повестях» материал совсем другой, однако гоголевское отношение к зачину текста все то же. Начало повести «Невский проспект»: «Нет ничего *лучше* Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для нее он составляет все. *Чем не блестит* эта улица – *красавица* нашей столицы!».

В начале повести «Нос», когда цирюльник думает о возможном наказании за отрезанный нос, прежде упоминается цвета полицейского: «Уже мерещился ему *алый* воротник, *красиво* вышитый *серебром*, шпага...» (вторая и третья главы начинаются с упоминаний о *зеркалах*).

Повесть «Портрет» открывается описанием «картинной лавочки», которая представляла собой «разнородное собрание диковинок». Иначе говоря, перед нами праздник зрения, пестрота и завлекательность, поскольку картины как раз и предназначены для рассматривания и любования. Перечисляются и цвета: зеленый, желтый, белый и красный. Вообще же описание лавочки довольно обширно и занимает несколько страниц.

В начале «Коляски» Гоголь пишет о неприглядном виде городка. Однако поскольку сама история начинается именно с появления полка, то картину пестрого города («улицы запестрели, оживились») можно рассматривать как действительное начало повествования. Ситуация, очень часто встречающаяся в гоголевских текстах: сначала предуведомление или предыстория, а затем – собственно история (нечто подобное – окончание истории, затем послесловие – обнаруживается и в гоголевских финалах, о чем также пойдет речь, когда мы до этих финалов доберемся).

Из повестей остались «Записки сумасшедшего» и «Рим». Первое сочинение стоит особняком среди всех остальных текстов, что сказалось и на его зачине, что же касается «Рима», то здесь все на своих местах, включая и интересующее нас начало: «Попробуйте *взглянуть* на *молнию*, когда, раскроивши черные, как уголь, тучи, нестерпимо затрепещет она целым *потоком блеска*». И далее – другие привлекающие глаз подробности внешности Аннунциаты: «*сияющий* снег» лица, «*чудесные* волосы», «*сверкающая*» шея, «невиданные» в соображении красоты своей плечи и – любимое гоголевское слово – «чудо». Портрет девушки сменяется картиной праздничного дня, где снова в типичном для Гоголя духе перечисляются краски и цвета, в том числе и «золото», «серебро», «алмаз» – словом, «чудный праздник», который летит «навстречу всем».

Наконец, «Мертвые души». Сочинение довольно большое и требовало бы отдельного рассмотрения, поэтому есть смысл просто перечислять или совсем коротко цитировать главные из интересующих нас примет начала, нежели воспроизводить их целиком или в большей их части. К тому же сразу нужно сказать, что в «Мертвых душах» применительно к отдельным главам вопрос о «начале» всякий раз нужно решать заново, поскольку многочисленные авторские вступления и отступления отодвигают фактическое начало действия с того места, где оно должно было бы находиться при их отсутствии.

В начале первой главы поэмы дается портрет незнакомца с перечислением соответствующих гоголевскому началу цветов: «белые панталоны», булавка с «бронзовым (т. е. блестящим. – *Л. К.*) пистолетом. Далее, когда экипаж уже находится на дворе, появляются упоминания о красных кирпичах, желтой краске и самоваре из «красной меди».

Внутри первой главы выделяется сцена посещения Чичиковым губернаторского дома, которая начинается с зеркала и фрака «*брусничного цвета с искрой*». Затем идет начало эпизода с посещением губернаторского дома: «*…блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом*»; все это

сравнивается с колкой сахара («*белый сияющий* рафинад», который разлетается на «*сверкающие* обломки»).

В начале второй главы дается картина утренних приготовлений Павла Ивановича. Золота и серебра здесь нет, зато блеск и искры присутствуют: «… проснувшись поутру очень рано, вымывшись, вытершись с ног до головы мокрою губкой (…) выбрившись таким образом, что щеки сделались настоящий *атлас* в рассуждении *гладкости и лоска, надевши фрак брусничного цвета с искрой* (…) он сошел с лестницы…».

Начало эпизода с Коробочкой также отмечено световыми эффектами. Чичикова встречает старуха с «*фонарем* в руке». Видна половина дома, которая «была *озарена светом*, исходившим из окон; видна была еще лужа перед домом, на которую *прямо ударял тот же свет*»[35]. Гоголь вообще любит сочетать темноту с блеском: примеры тому мы видели в описаниях украинской ночи.

Начало следующего эпизода (пробуждение Чичикова в доме Коробочки) опять-таки построено все в том же свето-зрительном ключе: «Проснулся на другой день он уже довольно поздним утром. *Солнце* сквозь окно *блистало ему в глаза*». Затем следует описание того, как Чичиков рассматривает комнату, подходит к зеркалу и наконец, оказавшись у окна, оглядывает «бывшие перед ним виды».

В начале четвертой главы упомянуты подсвечники, «*узорчатые* карнизы», которые «*резко и живо пестрили*» темные стены, и «*вызолоченные* яички пред образами, висевшие на *голубых и красных* ленточках».

Далее. Дорожный эпизод в начале пятой главы, где Чичиков сталкивается с хорошенькой молодой незнакомкой. Девушка была с «*золотистыми* волосами», овал лица ее «круглился, как свеженькое яичко и, подобно ему, *белел какою-то прозрачною белизною*, когда свежее, только что снесенное оно держится *против света* в смуглых руках испытующей его ключницы и пропускает сквозь себя *лучи сияющего солнца*».

Начало главы шестой. Поездка к Плюшкину. Гоголь начинает с воспоминаний юности и детства, когда взгляд его был особенно жаден и схватывал все – будь то «купол, весь обитый листовым *белым* железом, вознесенный над *выбеленною, как снег*, новою церковью» или рынок, то есть то место, где все пестрит разными цветами. Глава седьмая. Сначала идет обычное для Гоголя авторское вступление или отступление, где в первом же предложении упоминаются несущиеся «навстречу огоньки», а затем начинается само действие с соответствующими для его начала приметами: «Чичиков проснулся (…) и вспомнил с *просиявшим* лицом, что у него теперь без малого четыреста душ».

Начало главы восьмой, вернее, начало сцены встречи двух дам. Гоголь ищет «краски поживее» и из всех возможных выбирает золото: карета и ливрея лакея «в *золотых* позументах». Сразу же в начале следующей, девятой, главы, где снова пойдет речь о дамах города N, появляются соответствующие цвета и проблески: «Поутру (…) из дверей *оранжевого* деревянного дома с мезонином и *голубыми* колоннами выпорхнула дама в клетчатом *щегольском* клоке, сопровождаемая лакеем в шинели с несколькими воротниками и *золотым* галуном на круглой *лощеной* шляпе». Начало еще одной встречи двух дам в той же девятой главе. Золота нет, но пестроты и яркого цвета хватает: «Какой *веселенький* ситец! (…) Да, *очень веселенький* (…) лучше, если бы клеточки были помельче, и чтобы не коричневые были крапинки, а *голубые*…», затем обсуждается вопрос о том, насколько все это *пестро* или не *пестро*.

Начало описания детства Чичикова в одиннадцатой главе. Решающий поворот в его судьбе случается в «один день с первым весенним *солнцем*», то есть речь так или иначе идет о блеске и сиянии.

Начало второго тома «Мертвых душ». Гоголь пишет про реку, которая должна «*блеснуть, как огонь перед солнцем*», а потом уже скрыться и жить своею жизнью. А затем появляется описание церкви с «пятью *позлащенными, играющими верхушками*», на главах которой стояли «*золотые* прорезные кресты, утвержденные *золотыми* прорезными же цепями, так что издали казалось, висело на воздухе ничем не поддержанное, *сверкавшее горячими червонцами золото* (…) *И все это* в опрокинутом виде, верхушками, крышками, крестами вниз, миловидно *отражалось* в реке…» (ср.: «Как очарованный, сидел Павел Иванович; в *золотой* области грез и мечтаний кружилися его мысли. По *золотому* ковру грядущих прибытков *золотые узоры* вышивало разыгравшееся воображение, и в ушах его отдавались слова «реки, реки потекут *золота*»).

В начале главы третьей – то же блеск: «…вдруг отовсюду *сверкнули проблески света*, как бы *сияющие зеркала*. Деревья заредели, *блески становились больше*, и вот перед ними *озеро*».

С зачинами гоголевских текстов мы в целом разобрались, теперь самое время обратить внимание на финалы.

Финал текста

(Грязь, дрянь, помои, земля, ноги и пр.)

Начнем все сызнова, но только теперь в том же порядке, что и прежде, будем рассматривать концовки повестей, глав, эпизодов, где настойчиво повторяется набор одних и тех же мотивов, так или иначе указывающих в сторону, противоположную разноцветью, яркости и блеску. Вместо

солнца и месяца – мрак и серость, вместо праздника – тоска, вместо золота и серебра – земля, дрянь, мусор или что-нибудь пустое, дешевое.

В начале «Сорочинской ярмарки» все начиналось с блеска и золота, но уже в финале первой главы показана сцена, где является картина совершенно противоположного свойства. Щеголиха ругается с парубком: «Я не видала твоей матери, но знаю, что *дрянь*! и отец *дрянь*! и тетка *дрянь*!». Тут парубок схватил «*комок грязи* и швырнул вслед за нею. Удар был удачнее, нежели можно было предполагать: весь новый ситцевый очипок был *забрызган грязью*». То есть – три «дряни» и две «грязи» всего на несколько строк повествования.

В финалах третьей, четвертой, пятой и шестой глав появляются разбитая пивная кружка, то есть черепки, «жинки», уподобленные «*всякой дряни*», цыган в кафтане, превратившемся почти что в пыль, «черт с свиною личиною», разбитое вдребезги окно, четырехкратное упоминание черта. В финале девятой главы сказано о цыганах, которые «казались диким сонмищем гномов, окруженных тяжелым *подземным* паром, в *мраке* непробудной *ночи*», в финале десятой показан плюющийся Черевик, а в конце тринадцатой главки (одновременно это и конец всей «Сорочинской ярмарки») дана общая картина состояния, противоположного по своему духу «нормальному» гоголевскому началу: «Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то *топанье*, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и *глухо*».

«Вечер накануне Ивана Купала». Финал первой части: «Дьявольский хохот загремел со всех сторон». Петро, «как сноп, *повалился на землю*. *Мертвый* сон охватил его». Конец второй части истории: «Вся хата полна дыма, и посередине только, где стоял Петрусь, *куча пеплу*» и «*битые черепки*... вместо червонцев». И, собственно, конец всей повести. Еще «не так давно (...) мимо *развалившегося* шинка, который *нечистое* племя долго после того поправляло на свой счет, доброму человеку пройти нельзя было. Из *закоптевшей* трубы столбом валился дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка *валилась*, рассыпался горячими *угольями* по всей степи, и *черт*, нечего бы и вспоминать его, *собачьего* сына, так всхлипывал жалостно в своей *конуре*, что испуганные *гайвороны* стаями поднимались из ближнего дубового леса и с дикими криками метались по лесу».

Финалы «Майской ночи». Конец второй главы – пьяный матерящийся Каленик. Конец третьей – «ноги», то есть «низ» тела: «Гуляй, козацкая голова! – говорил дюжий повеса, ударив *ногою в ногу*». Конец четвертой – «хари» и снова «ноги»: «Помилуй, пан голова! – закричали некоторые, кланяясь *в ноги*. – Увидел бы ты, какие *хари* (...) Все *разбежались*».

Те же «ноги» и топанье в финале «Пропавшей грамоты». Последняя строка повествования: «…ровно через каждый год, и именно в то самое время, делалось такое диво, что танцуется, бывало, да и только. За что ни примется, *ноги* затевают свое, и вот так и дергает пуститься *вприсядку*».

«Ночь перед Рождеством». В конце первого раздела упомянуты «*рожа*» и «*мерзость мерзостью*». Конец второго раздела. Здесь упоминается «*перержавевшая подкова*», то есть вещь, отсылающая нас одновременно как к «ногам» (в данном случае, лошадиным), так и к разряду негодных, мусорных вещей.

Разбивка на разделы, так же как и в случае «Сорочинской ярмарки», здесь достаточно произвольна. Порой эти разделы занимают не более одной или двух страниц; они даже не являются началами каких-то новых эпизодов или сюжетных поворотов. Поэтому ожидать в них смысловых накоплений, свойственных настоящим финалам, не стоит. Однако даже и в этом случае в нескольких из тринадцати разделов мы сталкиваемся с характерными для Гоголя финалами. Особенно показателен конец повести, где идет речь об обуви, то есть о вещи, предназначенной исключительно для ног.

«– Погляди, какие я тебе принес *черевики*! – сказал Вакула, – те самые, которые носит царица…

– Нет! Нет, мне не нужно *черевиков*! – говорила она, махая руками и не сводя с него очей, – я и без *черевиков*…»

Строго говоря, в «Ночи перед Рождеством» – тринадцать разделов. Последний – четырнадцатый – совсем мал (всего в несколько предложений), но весьма выразителен: поминается здесь и черт в аду, и гадость, и плевки, и «кака» («яка кака намальована»). И это особенно задевает, когда сравниваешь эти последние слова повести с ее началом: «…*ясная* ночь наступила. *Глянули звезды. Месяц* величаво поднялся на небо *посветить добрым* людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить *Христа*». Начал Гоголь с Христа и месяца, а закончил чертом: «гадость» и «кака» вместо красоты, добра и величия.

В финалах «Страшной мести» все те же знаки земли и низа: «пол», «конь», «хлев», «хмель», «грех», «могила», «содом», «земля», «черепки», «мертвецы грызут мертвеца», «хлебное семя, кинутое в *земле* и пропавшее даром в *земле*».

Повесть «Старосветские помещики». Предисловие начинается с описания «пестроты» и «блеска», а заканчивается сожалением рассказчика о том, как он приедет на то же место и увидит «их прежнее,

ныне *опустелое* жилище» и «кучу *развалившихся* хат, *заглохший* пруд, *заросший* ров на том месте, где стоял низенький домик – и *ничего более*». Таков же и финал всей повести: «Избы (…) *развалились вовсе*», мужики разбежались…». Иначе говоря, хорошее, бывшее в начале, как это обычно водится у Гоголя, к концу становится негодным и плохим.

В конце первой главы «Тараса Бульбы» козаки покидают хутор: «оглянулись назад; хутор их как-будто *ушел в землю*», а затем равнина и вовсе «*все собою закрыла*». В финалах третьей и пятой глав – «земля» и «куча» (заснувшая на земле пьяная компания и Андрий, пробирающийся с татаркой по подземному ходу); затем снова – «ноги»: татарка «скинула с себя *черевики* и пошла *босиком*». Далее в финалах глав мы увидим вырывание волос из головы, надругательство над полячкой («пыль», «земля», тело, разорванное на части), козацкие кости, «разбитые возы» и «расколотые сабли», Тараса, рухнувшего, «как *подрубленный* дуб, на *землю*», и т. д.

Конец одиннадцатой главы (пытки Андрия) настолько ужасен, что не хочется воспроизводить его еще раз. Тема все та же: «порча тела». То есть, если обобщить сказанное, перед нами снова трансформация, перевод чего-то хорошего, здорового, в больное и мертвое.

Все та же «порча тела» и в последней, двенадцатой, главе повести, где опять-таки в самом конце описывается гибель Тараса. Появляется здесь и очередное упоминание о ногах: «А уже огонь подымался над костром, захватывая его *ноги*…».

В «Вие» первая ночь Хомы в церкви заканчивается падением гроба на землю, а в конце третьей звучат глухие шаги Вия и дается его описание («Весь он был в *черной земле*»). Общий финал: нечисть бросилась бежать в окна церкви. «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах *чудовищами*, обросла лесом, *корнями, бурьяном*…». В финале послесловия упоминается «бурьян» и старая «*подошва от сапога*», то есть вещь бросовая и вместе с тем снова связанная с мотивом «ноги».

В начале «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» – гимн бекеше: «Описать нельзя: бархат! серебро! огонь!». В финале – грустная картина осени с важными для гоголевской концовки словами. Здесь уж земля, так земля, грязь так грязь! «Тощие лошади (…) потянулись, производя *копытами* своими, погружавшимися *в серую массу грязи, неприятный* для слуха *звук*. Дождь лил ливмя на жида, сидевшего на козлах и накрывшегося рогожкою. *Сырость* меня проняла насквозь. *Печальная* застава с будкою, в которой *инвалид* чинил *серые* доспехи свои, медленно пронеслась мимо. Опять то же поле, местами *изрытое, черное*, местами зеленеющее, *мокрые галки и вороны, однообразный дождь, слезливое*

без просвету небо. – *Скучно* на этом свете, господа!» Здесь едва ли не все значимо – от мифологических оттенков (лошади, копыта) до общей картины «порчи», приведения в негодность исходно «хороших» земли («серая масса грязи» и «изрытое» местами поле) и неба («слезливое без просвету»). Сюда же следует отнести и хозяек мусорных куч – галок с воронами, и главные цвета, цвета земли – черный и серый. Наконец, и сам «инвалид» с его «серыми доспехами» также попадает в рубрику отжившего, сломанного: был здоровый человек, стал инвалидом, да и одежда его пришла в негодность, оттого он ее и чинит.

В финале повести «Невский проспект» Петербург представлен как город лживый, дьявольский («все дышит обманом»). Линия «снижения» образа сказывается и в привычном для Гоголя упоминании в финале какой-нибудь дряни. В данном случае речь идет о фонаре, который может испачкать прохожего «*вонючим* своим *маслом*».

В финале «Носа» упомянута вещь, которая хотя и не есть совершенная «дрянь», но сама по себе является пустяком или чем-то ненужным. В «Старосветских помещиках» это были «небольшие безделушки», в «Вие» – прихваченная звонарем «старая подошва от сапога», в «Носе» это «орденская ленточка», которую майор Ковалев купил «неизвестно для каких причин, потому что он сам не был кавалером никакого ордена».

Повесть «Портрет» состоит из двух частей, и в обоих финалах речь идет о происшествии, случившемся с картиной. В первом случае это «изрезанные куски тех высоких произведений искусства, которых цена превышала миллионы», во втором – картина и вовсе исчезает со стены, так будто ее и не было. Финал первой части, конечно, более выразителен в интересующем нас смысле: ценность, «добро», превратившиеся в мусор. Что касается финала «Портрета», как он дан в редакции «Арабесок», то здесь повторяется ситуация концовки «Вия», «Старосветских помещиков» и «Носа»: последние слова повести – опять о чем-то «пустом», ненужном или незначащем. В «Портрете» как раз последнее слово и употреблено: посетители смотрят на портрет и видят, как изображение начинает исчезать. «Что-то *мутное* осталось на полотне. И когда подошли к нему ближе, то увидели какой-то *незначащий* пейзаж».

В финале «Шинели» интересующего нас материала не так много. Можно, конечно, сказать, что вместо живого человека здесь представлен мертвец, и, таким образом, схема снижения, превращения одного в другое сохраняется, но это, пожалуй, было бы натяжкой. Скорее, важны здесь сами подробности концовки, например то, что рот мертвеца пахнул «страшно могилою» (запах из ряда, отсылающего к теме разложения, дряни, гнили и пр.).

Повесть «Коляска» возвращает нас к теме вещей, которые исходно казались или назывались «хорошими», а в финале оказались чем-то малоинтересным или даже никчемным. В начале повести была «*чрезвычайная* коляска настоящей венской работы», а в финале оказывается, что она не только «не стоит четырех тысяч», а и «двух не стоит. Просто *ничего нет*».

В финале «Ревизора» рассматриваемая тема снижения или деградации растянулась на несколько заключительных страниц комедии. В последнем явлении во время коллективного чтения письма Хлестакова хорошее или значительное буквально на глазах превращаются во что-то плохое и никчемное с соответствующим набором слов и выражений. Вместо «уполномоченной особы» – «*Ни се, ни то, черт знает что такое*».

Ну а далее по ходу финальных страниц «Ревизора» появляются ключевые для «темы снижения» слова, и появляются они в такой концентрации, какой более не найти во всем тексте комедии. Хлестаков – «сосулька», «тряпка», Земляника – «*свинья* в ермолке». Смотритель училищ «*протух насквозь* луком». «*Свиные рыла* вместо лиц». «*Пачкуны проклятые*», «*сморчки короткобрюхие*». И все это перемежается десятком упоминаний «черта» в самых различных выражениях.

Тема снижения, деградации с присущим ей словесным рядом («издевка», «позор», «страм», «плюну», «пакости» и пр.) появляется в финале «Женитьбы». «Хорошее» оказывается «плохим»: «Что ж вы, батюшка, в *издевку-то разве*, что ли? Посмеяться разве над нами задумали? На *позор* разве мы достались вам, что ли? (…) *Осрамить* перед всем миром девушку. Я мужичка, да не сделаю этого. А еще дворянин! Видно, только на *пакости да на мошенничества* у вас хватает дворянства!».

Наконец, «Мертвые души». Финал первой главы. Собакевич, лежа в кровати, рассказывает жене о своем знакомстве с «преприятнейшим человеком» Павлом Ивановичем Чичиковым: «На что супруга отвечала “Гм!” и толкнула его *ногою*». Собственно, и внутри самой главы большой эпизод с игрой в карты и знакомством Чичикова с помещиками заканчивается в том же духе. Перед абзацем, с которого начинается дальнейшее течение истории («На другой день Чичиков отправился…»), идет дословно следующее: «И ко мне прошу (сказал Собакевич. – *Л. К.*), шаркнувши *ногою* обутою в *сапог* такого исполинского размера, которому вряд ли где можно найти отвечающую *ногу*, особенно в нынешнее время…».

В финале главы третьей снова появляется и «земля», и «ноги» в сочетании с темами грязи и бездорожья. Чичиков уезжает от Коробочки:

«Хотя день был очень хорош, но *земля* до такой степени *загрязнилась*, что колеса брички, захватывая ее, сделались скоро *покрытыми ею как войлоком*, что значительно *отяжелило* экипаж; к тому же *почва* была *глиниста* и цепка необыкновенно». Так бы и не выехали, если бы не сопровождавшая их местная девчонка с «босыми *ногами*, которые издали можно было принять за *сапоги*, так они были *облеплены свежею грязью*». Кучер «остановился и помог ей сойти, проговорив сквозь зубы: "Эх, ты, *черноногая*!"» Это просто какой-то апофеоз земли и грязи (нечто похожее можно было увидеть в конце «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «*серая масса грязи*» и пр.). Внутри второй главы поэмы две значимые сцены также заканчиваются в этом ключе. Долгое путешествие Чичикова в бричке завешается падением на землю. «Чичиков и руками и ногами шлепнулся в *грязь*» И далее: «…барин *барахтался в грязи*, силясь оттуда вылезть…». А конец следующей сцены отмечен очередным упоминанием ног, в данном случае – «пяток». Хозяйка, приготовляя Чичикова ко сну, говорит: «Может, ты привык, отец мой, чтобы кто-нибудь почесал на ночь *пятки* (…) Но гость отказался и от почесывания пяток». «Пятки» упомянуты и в финале следующей четвертой главы. Когда Чичиков схватил стул, пытаясь защититься от наступавших на него ноздревских слуг, он почувствовал такой страх, что душа его «спряталась в *самые пятки*». Снова, как и в случае из «Сорочинской ярмарки» («он давай бог ноги»), мы имеем идиоматическое выражение, однако факт налицо: нужное слово появляется в нужном месте (в той же «Сорочинской ярмарке» в конце пятой главки также упомянуты «башмаки, надетые на босые, загорелые ноги»).

Конец пятой главы поэмы. Сразу перед лирическим заключением Гоголя о силе и меткости русского слова следует само это слово. Вернее, само оно не упомянуто, но его «снижающий», то есть соответствующий характеру гоголевских финалов смысл, сомнений не вызывает. На вопрос Чичикова, знает ли мужик Плюшкина, тот ответил: «– А! заплатанный, заплатанный! (…) Было им прибавлено и существительное к слову заплатанный, очень удачное, но не употребительное в светском разговоре». Речь, таким образом, идет о неприличном слове, о слове «снижающем», деформирующем человеческий образ; поэтому появление этого слова (упоминание о нем) в финале текста в рамках рассматриваемой нами закономерности выглядит вполне оправданным. К месту здесь и прилагательное «*заплатанный*»; оно – из ряда, где речь идет о чем-то старом, ветхом, испорченном или сломанном – словом, обо всем том, что входит в рубрику «не-жизни».

В конце шестой главы говорится про нехороший, исходящий от Петрушки запах, запах такой силы, что Чичиков советует ему открыть окна, а затем появляется такое слово, что «ниже» в телесном смысле

отыскать вряд ли и удастся: Чичиков «заснул чудным образом, как спят одни только те счастливцы, которые не ведают ни *геморроя*, ни блох, ни слишком сильных умственных способностей».

Финал главы седьмой. Очередная сцена отхода Чичикова ко сну: «Петрушка принялся снимать с него *сапоги* и чуть не стащил вместе с ними *на пол* самого барина. Но наконец *сапоги* были сняты…». Чичиков засыпает, а его пьяные слуги ложатся спать рядом в комнате, причем Петрушка хоть и лег на кровать, но «совершенно поперек, так что *ноги* его упирались в *пол*». Все эти «хтонические» подробности, впрочем, совершенно перекрываются последними строками главы, в которой упоминается о некоем поручике из Рязани – персонаже совершенно мимолетном, вроде того молодого человека в «белых канифасовых *панталонах*», что появился на первой странице гоголевской поэмы и более уже ни разу в ней не показывался. Так вот, как сообщает Гоголь, «приехавший из Рязани поручик, большой, по-видимому, охотник до *сапогов*, потому что заказал уже *четыре пары* и беспрестанно примеривал *пятую*. Несколько раз он подходил к постели с тем, чтобы *их* скинуть и лечь, но никак не мог: *сапоги*, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он *ногу* и обсматривал бойко и на диво стачанный *каблук*». Итого: на последние несколько строчек главы – шесть (в том или ином виде) упоминаний о сапогах и еще одно упоминание о ноге. В этом же ряду окажется и концовка эпизода с дамами из девятой главы поэмы: «Андроны едут, чепуха, белиберда, *сапоги* всмятку! Это просто, *черт побери*!.». Само собой, что «ноги» и «сапоги» могут упоминаться и в других местах текста, однако здесь важны концентрация словоупотребления и особенно его стойкая приуроченность к концу повествования.

Финал десятой главы первого тома «Мертвых душ». Здесь в сцене отъезда Чичикова упоминается «белье мытое и *немытое*» и «*сапожные* колодки», а затем появляются и сами сапоги: Селифан «*спускался* с лестницы, отпечатывая своими толстыми *сапогами* мокрые *следы* по сходившим вниз *избитым*[36] *ступеням*». Заключительные слова главы – размышления о русском почесывании в затылке, и завершаются они упоминанием о *«дожде и слякоти»* и «дорожной *невзгоде*». Таким образом, в финалах восьми глав поэмы из одиннадцати (я уже не говорю о финалах отдельных эпизодов) мы видим сходные черты, которые в целом, как уже было сказано, могут быть объединены в рубрику «земли», «низа», «грязи», «не-жизни». В разных случаях они представлены по-разному, но общая их направленность – снижение образа человека или вещи, их деградация – сомнений не вызывает.

Похожая картина и в сохранившихся главах второго тома поэмы. Там тоже – «пыль» и «земля». В конце первой главы сказано про дорогу, где «курилась не успевшая улечься *пыль*». Финал следующей второй главы

и вовсе «земляной» или даже «подземный». Генерал Бетрищев отвечает на просьбу Чичикова: «Чтоб отдать тебе *мертвых* душ? Да за такую выдумку я их тебе с *землей*, с жильем! Возьми себе *все кладбище*!». В финале главы четвертой (в том виде, в каком он сохранился) последние слова тоже о земле: «Вам нужна земля, не так ли?».

Теперь, когда мы рассмотрели (пока еще только в самом общем смысле) финалы гоголевских сочинений, самое время обратится к теме, которая напрямую связана с феноменом «сюжета поглощения». В данном случае это будет то, что можно назвать зрением-поглощением.

Зрение-поглощение

Это у Пушкина или Толстого «взглянуть» или «посмотреть» – означает именно «взглянуть» или «посмотреть» и, может быть, иногда что-то сверх того. У Гоголя не так. У Гоголя «взглянуть» или «посмотреть» нередко означает «взять», «присвоить», «съесть» или даже «убить». Описание взгляда идет таким образом, что привычные отношения между тем, кто смотрит и тем, на кого (или на что) смотрят, нарушаются и становятся подвижными и неопределенными. В заметке «Шлецер, Миллер и Гердер» Гоголь восхищается Шлецером, который как будто имел «сто аргусовых глаз» и имел способность «в высшей степени сжимать все в малообъемный фокус и двумя, тремя яркими чертами, часто даже одним эпитетом обозначить вдруг события и народ»[37].

Видеть сразу все, и все это сжимать в оптическую точку глаза, то есть переводить внешнее во внутреннее – отчасти это можно отнести и к тому феномену «зрительной экспансии», который можно наблюдать у гоголевских персонажей.

Способы описания такого рода зрения могут быть разными, но повсюду чувствуется особая активность зрения, общая «присваивающая» тенденция взгляда: человек не просто смотрит, но входит, погружается в предмет рассмотрения, перетягивает его внутрь себя или, наоборот, сам оказывается внутри него. Например, в повести «Майская ночь или утопленница» взгляд Левко описан именно таким образом. Левко смотрит на пруд так, что кажется, он сам «*переселился* в глубину его». В «Вие», наоборот, взгляд схватывает, втягивает в себя того, на кого он направлен. Старуха-ведьма ловила Хому не столько руками, сколько глазами. Когда он вознамерился бежать, ведьма остановила его взглядом: «старуха стала в дверях и *вперила* на него *сверкающие глаза*».

В «Страшной мести» взгляд, глаза также обладают способностью хватать, удерживать того, на кого они направлены. Екатерина говорит старухе-няне: «Да что же ты так глядишь на меня? Ты страшна, у тебя из глаз *вытягиваются железные клещи*… ух, какие *длинные*! и горят, как огонь!»

В начале второй главы неоконченной повести «Страшный кабан» Гоголь дает вариант особого, выскакивающего за пределы своего законного местоположения взгляда: «Когда ворота были отперты, глаза *ударялись* прямо в чисто выбеленную хату». Понятно, что речь идет о фигуре речи, однако та настойчивость, с которой Гоголь придает взгляду особые полномочия, делает его чем-то самостоятельным, отдельным от человека, позволяет предположить, что появление такого рода стилистических ходов не является случайным, а выражает какую-то глубинную потребность. К тому же словосочетание «*чисто выбеленная* хата»[38] на фоне других упоминаний белого цвета, который Гоголь часто снабжает прилагательным «ослепительный», снова выводит нас к связке взгляда и блеска.

В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» в начале первой главы дан взгляд на сверкающую бекешу Ивана Ивановича. Вторая глава повести начинается с того, как Иван Иванович лежит под навесом и перебирает в уме свои богатства (коморы, сараи, живность и пр.). «Чего ж еще нет у меня? Задавши этот глубокомысленный вопрос, Иван Иванович задумался; а между тем *глаза его отыскали* новые предметы, *перешагнули* чрез забор в двор Ивана Никифоровича и *занялись невольно* любопытным зрелищем», а именно рассматриванием предметов, которые один за одним выносила соседская баба. Тут важно слово «невольно», в данном случае, вопреки строю языка, оно должно быть отнесено не к глазам, а, скорее, к самому Ивану Ивановичу. Он вроде бы и не хотел глядеть, но стал глядеть «невольно». Можно сказать, что глаза действуют сами по себе, *независимо от воли их хозяина*: сначала они сами «отыскали новые предметы», а затем «перешагнули чрез забор» и занялись рассматриванием чужих вещей. Собственно, из-за этой присваивающей особенности взгляда Ивана Ивановича и заварилась вся история: *увидеть* ружье в данном случае означало *иметь* его.

Другой смысловой акцент, но в рамках все той же темы «зрения-поглощения» сделан в начале второй части «Портрета». Здесь идет речь об «аукционной продаже» картин и других предметов искусства и о тех, кто хотел бы все это купить: «Длинная зала была наполнена самою пестрою толпою посетителей, налетевших как *хищные птицы* на неприбранное тело». Сравнение как нельзя кстати, поскольку речь идет именно о взгляде, о рассматривании картин, которые посетители желали бы приобрести себе в собственность. Да и в портрете старика именно его «взгляд», «глаза» становятся главным *предметом рассматривания*. Они приковывают к себе внимание зрителя, заставляют его смотреть именно в глаза портрета. Это то, что можно назвать «экспансией взгляда», его способностью «овеществляться» и переселяться внутрь другого человека. У старухи из «Страшной мести» глаза были как «железные клещи», которые тянулись к тому, на кого

она смотрела. В «Портрете» «клещей» нет, но движение глаз, понятое не как метафора, а как реальное вещественное перемещение, показано вполне явно. Рассматривавшие портрет посетители были «*поражены* необыкновенной живостью глаз. Чем более всматривались в них, тем более они, казалось, *устремлялись каждому во внутрь*». В том же в «Портрете» приятель художника оценивает его работу на предмет сходства портрета и портретируемого: «Ты ему просто попал не в бровь, а в *самые глаза залез*». Здесь же должен быть упомянут и учитель маниловских детей, который, как пишет Гоголь, «хотел *вскочить* в глаза» к ребенку в тот момент, когда ожидал от него правильного ответа. Наконец, в «Вие» описан взгляд убивающий. От сидевшего в меловом круге Хомы требовалось лишь одно – не смотреть на Вия, в этом было его спасение. Вию тоже нужно было одно – увидеть Хому, поймать его взглядом, и когда ему это удается, его взгляд становится орудием убийства.

Итак, взгляд присваивающий, поглощающий, переводящий внешний мир внутрь смотрящего. Теперь, наверное, самое время вспомнить о названии настоящих заметок, где слово «поглощение» связано со словом «сюжет».

Что понимать под «сюжетом», если брать этот термин в самом расширенном понимании? Скорее всего, описание некоторой последовательности событий, у которой есть начало, середина и конец. Но если «середина» есть нечто длинное и размытое, то завязка истории и ее развязка достаточно конкретны и оформлены. Этим обстоятельством и продиктован наш особый интерес к началу и концу повествования – к точкам, где нечто существенное, решающее в сюжетном плане, дает себя увидеть едва ли не сразу (по сравнению с размытостью «срединного» течения сюжета). Начало гоголевского текста, то есть целого рассказа, главы или эпизода, во многих случаях оказалось связано темами зрительного присвоения. Гоголевский глаз (или глаз гоголевского героя) жадно смотрит на мир и поглощает его. И чаще всего, как это было показано ранее, предметом поглощения оказывается то, что оказывает на глаз наивысшее воздействие, – блеск, сияние, разноцветье. Но что значит «поглощать» или «присваивать», если перевести это на язык телесности, как не «поедать»? Так сама собой в «сюжете поглощения» объявляется тема зрения как поедания[39].

Зрение как поедание

В принципе, поедание – частный случай поглощения, однако мне хотелось выделить эту тему особо, поскольку именно она вписана в тот ряд телесных аналогий, который мы рассматриваем.

Самый известный и много раз цитировавшийся пример дает «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Здесь

соединение тем зрения и поедания дано настолько очевидно, что не нуждается в объяснениях: «Славная бекеша у Ивана Ивановича! отличнейшая! А какие смушки! (…) Взгляните ради бога на них, особенно если он станет с кем-нибудь говорить, взгляните сбоку: *что это за объедение*!» В очень смелом обобщении «смушки», то есть бараний мех, можно себе представить в виде чего-то съедобного (например, как суп, сваренный из кожаного ремня), однако ясно, что Гоголь имеет в виду исключительно внешние качества рассматриваемого предмета. «…какие смушки! сизые с морозом! (…) Описать нельзя: бархат! серебро! огонь!» Это любование внешним видом вещи («взгляните ради Бога», «взгляните сбоку»), переданное в терминах съедения-присвоения.

Другой пример объединения тем зрения и еды – также из числа достаточно выразительных – видим в начале пятой главы «Мертвых душ», где Чичиков в сцене «разъезда» двух сцепившихся экипажей смотрит на молоденькую девушку. Я уже брал этот случай, но теперь обратим особое внимание на заключенный в нем смысл зрения-поедания. «Хорошенький овал лица ее круглился, как *свеженькое яичко*, и, подобно ему, *белел* какою-то прозрачною белизною, когда свежее, только что снесенное оно держится *против света* в смуглых руках *испытующей* его ключницы и пропускает сквозь себя *лучи сияющего солнца*». Помимо очевидного сравнения лица девушки с чем-то съедобным (рассматривание-поедание), здесь есть и особая задержка на этой теме. Сравнение длится, продолжается, вытягивает из себя что-то дополнительное. Не просто лицо, как яичко, а еще и ключница, которая это яичко испытующе разглядывает. «Испытующе» – в данном случае означает все ту же тему зрения-поедания, ведь ключница рассматривает яйцо не из эстетического любопытства, а с вполне конкретными намерениями: годится оно для еды или не вполне. И еще присутствует здесь все та же тема блеска и сияния, на этот раз поданная в ключе рассматривания яичка на просвет. Иначе говоря, съедено будет то, что наполнено светом солнца. Переходя от метафор к метаморфозам[40], можно сказать, что *съедению подлежит собственно солнечный свет*.

Пример из начала второй части «Портрета» уже приводился, однако стоит вспомнить про него еще раз с тем, чтобы проявить в нем сугубо телесный смысл. Про пришедших на аукцион покупателей сказано: «Длинная зала была наполнена самою пестрою толпою посетителей, налетевших как *хищные* птицы на *неприбранное тело*». Поскольку речь идет о именно о рассматривании картин, об оценке увиденного, гоголевское сравнение приобретает тот самый оттенок зрения-поедания, который нас, собственно, более всего интересует.

Еще пример из отрывка «Фонарь умирал», где сказано если не о непосредственном зрении-поедании, то о чем-то близком. Да и слово здесь употреблено вполне конкретное. О студенте, смотрящем на прекрасную женщину, сказано, что он «*пожирал глазами* чудесное видение». А в том же «Портрете» художник Чартков смотрит на изображение старика и видит: «Два страшные глаза прямо вперились в него, как бы готовясь сожрать его». Если для какого-либо другого автора словосочетание «пожирать глазами», скорее всего, не более чем метафора, то для Гоголя, если иметь в виду все сказанное выше, это не совсем так: его словоупотребление, когда дело касается взгляда, зрения, рассматривания, несет в себе что-то более вещественное, телесное, нежели обычное сравнение или уподобление. Собственно, сила и «пожирающая» способность названного взгляда подтверждаются интенсивностью тех чувств, которые студент испытывает: его «всякая горничная девушка на улице кидала в озноб»; что ж тут сказать о случае, когда пред ним явилась такая ослепительная красота. Гоголь пишет про «ослепительную белизну лица и шеи» красавицы, ее «ослепительно божественное платье», то есть перед нами очередной случай того, когда глаза «пожирают» квинтэссенцию видимого – «чудесное виденье», а именно белизну и блеск.

Приведенные примеры, где темы зрения и поедания соединены вместе, вполне очевидны, поскольку одно действительно стоит подле другого. Однако нередко в гоголевских текстах мы имеем дело с тем, что можно было бы назвать «постепенным переходом» одного в другое: сначала блеск, разноцветье, которые видит взгляд, а затем запах еды или сама еда.

Начало «Сорочинской ярмарки»: идет описание «роскошного» дня в Малороссии со столь часто упоминаемыми в начале гоголевского текста «блеском», «серебром» и «золотом», а затем авторский взгляд с деревьев, реки, неба переходит на предметы иного рода. Сначала упоминаются огороды с подсолнечниками, затем «снопы хлеба», а потом возникает картина ярмарки. Появляются «чумаки с солью и рыбою», «горы горшков», «расписанная ярко миска», то есть либо сама еда, либо вещи, с едой связанные. А вот начало пятой главы. Сначала – праздник зрения, блеска и сияния, затем описание еды и, главное, ее запах: «Усталое *солнце* уходило от мира, спокойно *пропылав* свой полдень и утро; и угасающий день пленительно и *ярко румянился*. *Ослепительно блистали* верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным *огненно-розовым светом*. *Стекла* наваленных кучами оконниц *горели*; зеленые *фляжки и чарки* на столах у шинкарок превратились в *огненные*; горы *арбузов и тыкв* казались вылитыми из из *золота и темной меди*». И, наконец, явление запаха еды: «Где-то начинал *сверкать огонек*, и *благовонный пар отварившихся галушек* разносился по утихавшим улицам». Как видим, в

этом фрагменте – полный гоголевский набор: «блеск», «свет», «золото» (то есть апофеоз зрения), затем запах еды и сама вкусная еда.

В начале пятой главы незаконченной повести «Страшный кабан» смысловая конфигурация все та же – взгляд, впускающий в себя разноцветье и многообразие мира, затем сравнение пестрой толпы с едой, а затем и появление самой еды: «Как только проснулся Остраница, то *увидел* весь двор, наполненный народом: усы, байбараки, женские парчевые кораблики, белые намитки, синие кунтуши; одним словом, двор представлял игрушечную лавку, или *блюдо винегрета…*». Хозяин должен был «принять неимоверное множество яиц, подносимых в шапках, в платках, уток, гусей и прочего…» Далее упоминаются две бочки с горелкой и столы, «трещавшие под баранами» и жареными поросятами с хреном.

В повести «Майская ночь, или утопленница» в начале двух глав картина блеска и сияния (а где блеск, там и зрение) соединяется со словом «ужин», то есть с едой. Вторая глава открывается знаменитым описанием ночи («Знаете ли вы украинскую ночь?.» и т. д.) с перечислением «чудных видений», серебра и блеска, а затем, как это было в «Сорочинской ярмарке», взгляд переходит с вещей природных на человеческие: «*…блестят при месяце* толпы *хат*; еще *ослепительнее* вырезываются из мрака низкие их *стены* (…) Где-где только *светятся* узенькие *окна*. Перед порогами иных только хат запоздалая семья совершает свой *поздний ужин*». Та же связка – свет и еда, только поданная предельно коротко, есть и в начале четвертой главы. Ее первые слова: «Одна только хата *светилась* еще в конце улицы. Это жилище головы. Голова уже давно окончил свой *ужин…*».

Нечто похожее можно увидеть и в начале «Пропавшей грамоты»; здесь интересующая нас связка (так же, как это было в «Сорочинской ярмарке») усилена явлением запаха. Сначала идет нечто вроде предисловия к истории, а затем начинается сама история. Снова перед нами картина *ярмарки*, где описание всяческого цветового разнообразия сливается с описанием аппетитного запаха: «…дым покатило то там, то сям кольцами, и *запах горячих сластен* понесся по всему табору».

Объединение тем взгляда и еды видим и в самом начале «Страшной мести»: здесь вместо ярмарки – свадьба, то есть тоже что-то пестрое, подвижное соединяется с напоминанием о том, как в «старину любили хорошенько поесть». А в начале третьей главы при описании комнаты на фоне любимого гоголевского золота и серебра снова является напоминание о еде: «Вокруг стен вверху идут дубовые полки. Густо на них стоят *миски, горшки для трапезы*. Есть меж ними и *кубки серебряные, и чарки, оправленные в золото…*» (а где есть золото и серебро, там всегда есть пусть и напрямую не названное зрение). В главе

десятой, половина которой занята описанием Днепра («Чуден Днепр при тихой погоде...»), после разнообразных упоминаний о блеске и сиянии («вылит из стекла», «зеркальная дорога», звезды «отдаются в Днепре», «серебряная струя» и т. д.) сказано о сошедшем на берег колдуне, которому «горька *тризна*, которую свершили козаки над убитым своим паном». Как не смотри на дело, а упоминание о еде (тризна) появляется сразу же после общей картины чудной и сверкающей природы. К тому же сразу после этого колдун занимается приготовлением если не еды, то, во всяком случае, чего-то родственного: «...поставил на стол, закрытый скатертью, *горшок* и стал бросать длинными руками своими какие-то неведомые *травы*; взял кухоль, выделанный из какого-то чудного дерева, *почерпнул им воды и стал лить*...».

В «Ночи перед Рождеством» в начале пятой главы вскоре после очередного описания «чудной» украинской ночи («Все *осветилось* (...) снег *загорелся* широким *серебряным* полем и весь обсыпался *хрустальными звездами* (...) *Чудно блещет месяц*!») рассказывается про то, как девушки «выгружали *мешки* и хвастались *паляницами, колбасами, варениками*, которых успели уже набрать довольно за свои колядки». Сначала радующие взгляд блеск и сияние, затем еда. Если идти непосредственно по тексту, то выяснится, что вся эта еда была добыта при блеске и сиянии: месяц светил, а колядующие, переходя от дома к дому, наполняли свои мешки всяческой провизией.

В эпизоде с Пацюком и галушками связь зрения с едой не оставляет сомнений. Смотрит на галушки, впрочем, не только Пацюк, но и Вакула. Он видит, что вареники и сметана стоят на полу. «*Мысли его и глаза невольно устремились на эти кушанья*. “*Посмотрим*, – говорил он сам себе, *как будет Пацюк есть вареники*”». И далее – о самом колдовском взгляде: Пацюк «*поглядел на вареники* и еще сильнее *разинул рот*». Хотя ест он ртом, тем не менее особая роль взгляда дана со всей определенностью, ведь не руками же он переворачивает вареник в миске со сметаной и посылает наверх. Когда Вакула произносит: «*Вишь* какое *диво»* (а «диво» – то, что можно видеть. – *Л. К.*) – и в изумлении открывает рот, с ним происходит то же самое: вареник поднимается из миски и летит к нему рот.

В начале «Вия» Гоголь дает картину утреннего Киева, описывая, как спешат на занятия толпы школьников и бурсаков. А затем эта *пестрая картина* плавно сменяется темой еды: одно естественным образом переходит в другое. Сначала упоминается *запах* «горелки», потом появляются «торговки с *бубликами, булками, арбузными семечками и маковниками*» и прочими дразнящими аппетит бурсаков лакомствами. В принципе, в этом нет ничего особенного – после рассказа о школьниках дать развернутое описание предлагаемой на рынке еды. Но

дело-то в том, что после пестрой картины утренней толпы можно было говорить о чем угодно, однако речь в очередной раз заходит именно о еде, и это становится – на фоне приводившихся примеров – чем-то вроде правила.

Начало «Невского проспекта». Гоголь дает общую вступительную картинку Невского проспекта («Чем не блестит эта улица…») и затем упоминает о запахе еды и о самой еде: «*Начнем* с самого *раннего утра*, когда весь Петербург *пахнет горячими, только что выпеченными хлебами*…» (как мы помним, финал «Невского проспекта» окрашен совсем другим запахом – запахом «вонючего» фонарного масла).

Повесть «Нос» открывается похожим образом: «Цирюльник Иван Яковлевич (…) проснулся *довольно рано* и услышал *запах горячего хлеба*». Иначе говоря, утро, пробуждение, первый взгляд на мир – и тут же власть запаха, переводящего восприятие мира из регистра «чистого», зрительного восприятия в регистр поглощения или поедания. Я уже не говорю о том, что сама ситуация обнаружения носа в середине хлеба сводит две возможности человеческого восприятия мира воедино. Иван Яковлевич пристально рассматривает непонятный предмет («*поглядел* в середину», «*увидел* что-то *белевшееся*»[41], «стал протирать *глаза*») и видит, что это нос, то есть орган обоняния, которое естественным образом связано с едой. В этом смысле замечание Иннокентия Анненского о «Портрете» и «Носе»[42] можно скорректировать следующим образом: «Нос» в не меньшей степени есть повесть о зрении, чем об обонянии. Здесь о зрении сказано очень много, да и сама драма майора Ковалева – это драма зрения. Сначала майор страдает от того, что *не видит* своего носа, а затем столь же сильно радуется тому, что наконец *его видит* (в конце повести майор Ковалев смотрит на себя в зеркало, по крайней мере, *восемь раз*).

Если говорить о гоголевских пьесах, то здесь можно набрать кое-что по занимающему нас вопросу, однако делать этого нет особого смысла, поскольку тема представлена, с одной стороны, достаточно «глухо»[43], а с другой – материала, вполне выразительного, очевидного, и так достаточно. Например, такого, как в «Мертвых душах».

В начале рассказа о посещении губернаторского дома (первая глава поэмы) тема зрения самым непосредственным образом связана с едой, в данном случае – с едой сладкой. Гоголь описывает губернаторский дом, пользуясь своим излюбленным приемом, – через темы блеска и сияния. Перед нами настоящий праздник зрения-поглощения: «…губернаторский дом был так *освещен*, хоть бы и для бала (…) Чичиков должен был на минуту *зажмурить глаза*, потому что *блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом*». И затем: «Черные фраки мелькали и носились врозь и кучами там и сям, как носятся мухи на *белом сияющем рафинаде*». Далее Гоголь дает

обстоятельную картину того, как старая ключница колет сахар, как «дети все глядят, собравшись вокруг», как мухи, «пользуясь подслеповатостью старухи и *солнцем*, беспокоящим глаза ее, обсыпают *лакомые куски*, где вразбитную, где густыми кучами». Как видим, оба мотива – зрения и еды – идут рука об руку, давая даже эффект повтора. Сначала упоминаются «кучи» фраков-мух, затем – «кучи» мух настоящих. Комментируя это место, И. Ермаков отметил, что такого рода «кулинарный» стиль мышления прослеживается и в других сравнениях и «как нельзя более характеризует Чичикова, как человека воспринимающего окружающее с точки зрения вкусового, съедобного: тараканы – чернослив, сбитеньщик – самовар, тюфяк – блин, чайные чашки – птицы»[44]. Мир, переведенный на «язык, лучше всего понятный Чичикову, – язык вкусовых ощущений»[45].

Яркий блеск и слепота или ослабленное зрение также связывают друг с другом оба приводившихся эпизода. Чичиков от блеска губернаторского дома вынужден был «закрыть глаза», у ключницы же дела хуже – она «подслеповата», к тому же и солнце, превращающее рафинад в «сверкающие обломки», беспокоит ее. Снова солнце, блеск, снова – пропускающая сквозь себя солнечный свет еда: «съедение света» (похожая ситуация, но явленная несколько иначе, в «Ночи перед Рождеством», где упрятывание луны в мешок символически равно *съедению света*, поскольку мешки в этой истории представлены как «желудки», как место, куда складывают окорока, колбасы и паляницы).

Тема сахара в соединении с темой зрения вскоре возвращается вновь, хотя и в гораздо более лаконичном виде. Описывая внешность помещика Манилова, Гоголь опять прибегает к тем же «компонентам»: «Помещик Манилов еще вовсе человек не пожилой, имевший *глаза сладкие, как сахар*, и щуривший их всякий раз, когда смеялся, был от него без памяти». Помимо очевидного соединения тем сахара и зрения, есть тут и неявная, но вполне «рабочая» мифологическая, как сказала бы О. М. Фрейденберг, «подкладка». Смех – *метафора света, солнца, и, соответственно, зрения*[46]. Вскоре Гоголь повторяет эту связку, возвращаясь к облику Манилова; теперь «сахар» связан с взглядом-оценкой автора: «*На взгляд* он был человек *видный*; черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, черезчур было передано *сахару*». Вообще связка зрения и чего-то сладкого как-то задержалась у Гоголя. Уже в следующей главе поэмы (Чичиков в доме Коробочки) мы видим следующее: «Она проводила его в комнату. Чичиков кинул вскользь *два взгляда*: комната была...». Далее следует описание комнаты, а затем Чичиков чувствует, что он не может «ничего более заметить. Он чувствовал, что *глаза* его липнули, как будто их кто-нибудь *вымазал медом*».

Когда сталкиваешься с подобной настойчивостью в описании взгляда, рассматривания, внешнего вида вещей, приправленной к тому же темой еды, то уже не кажется случайным «пищевой код» в описании костюма самого Чичикова. Сначала, как и во многих других приводившихся примерах, идет рассматривание, потом – упоминание чего-либо съестного и тоже отчасти сладкого: «…надел перед *зеркалом* манишку, выщипнул вылезшие из носу два волоска и непосредственно за тем оказался во фраке *брусничного* цвета с искрой» (сравнение цвета фрака с брусникой появится по ходу поэмы не однажды). В других случаях сказано, что Чичиков в одежде предпочитал тона «бутылочные» и «оливковые», то есть речь снова идет или о посуде, или о самой еде (оливки).

В самом начале главы, где рассказывается о поездке Чичикова к Плюшкину, Гоголь сначала описывает «детский *любопытный взгляд*» и перечисляет то, что этот взгляд видит (пестрота, блеск и пр.). Потом даются упоминания вещей, имеющих выраженный *запах* («сера», «мыло»)[47], а затем появляется сама еда, то есть «изюм», «конфекты», и далее совсем уже определенно: «*ранний ужин* с матушкой, с женой, с сестрой жены и всей семьей».

Картина комнаты Плюшкина: сначала дается общее описание интерьера, затем появляются лимон и «рюмка с какой-то *жидкостью*». В конце описания комнаты упомянуты арбуз, фрукты, кабанья голова и утка. Сказано еще и о какой-то «куче» в углу комнаты, однако ее можно не рассматривать, поскольку что именно «находилось в куче, решить было трудно».

В начале следующей седьмой главы идет знаменитая фраза про земской суд, который, потирая руки, подходит к закуске; то есть так же, как подходил к своей шкатулке Чичиков, намереваясь, наконец-то, закончить дело о покупке «мертвых душ». Усмотреть в этой сценке интересующий нас смысл можно, исходя, во-первых, из заявленной связки (шкатулка-закуска) и, во-вторых, из того описания шкатулки, который Гоголь дал ранее в главе о посещении Коробочки. Гоголь пишет о читателях, которым хотелось бы «узнать», то есть фактически *рассмотреть,* внутреннее устройство шкатулки. Читатель сразу же попадает в ее «середину», которая в гоголевской персональной мифологии связана с желудком, и тут же видит лежащий там *кусок мыла*, о дополнительном смысле которого речь только что шла в примечаниях.

В начале же последней главы поэмы дана смысловая связка, в которой все подано предельно ясно. Сначала – взгляд, поглощающий свет, блеск и сияние и тут же – без каких либо опосредующих звеньев – тема еды: «*Проснулся* (…) верста с верстой летит тебе в *очи*; занимается утро; на *побелевшем* холодном небосклоне *золотая* бледная полоса (…) Толчок –

и опять *проснулся* (то есть, снова посмотрел. – *Л. К.*). На вершине неба *солнце* (…) *ясный* пруд, *сияющий*, как медное дно, перед *солнцем*; деревня, избы рассыпались на косогоре; как *звезда блестит* в стороне крест сельской церкви; болтовня мужиков и *невыносимый аппетит в желудке…*». По поводу аппетита и блестящей белизны был также пассаж и в главе девятой в «Повести о капитане Копейкине». Гоголь описывает оголодавшего капитана, который идет мимо ресторана и видит повара: «…француз этакий (…) белье на нем голландское, фартук, *белизною равный снегам*, работает там фензерв какой-нибудь, *котлетки с трюфелями*, словом, – *рассупе деликатес* такой, что, прости, себя, то есть, *съел бы от аппетита*». В этом примере опять-таки присутствует все из того, что мы встречали ранее: снова – если не само золото или серебро, то белоснежное белье, и тут же – голод и пожирание глазами витрин. Что касается «белизны», равной снегам, то выходит, что повар как бы передает качества яркости и белизны своей одежды самой пище (*съедение блеска*), которая в данном случае действительно поглощается исключительно зрительным образом: так сказать, съедение блеска в «чистом» виде. Капитан Копейкин мог только взирать на белоснежного повара и на лежащие за витринами блюда; на этом его поглотительные или пищевые возможности заканчивались.

Это можно сравнить с эпизодом из детства Чичикова в самом конце первого тома поэмы, где голод и зрение также оказываются тесно связанными друг с другом: «…накупивши на рынке съестного, садился в классе возле тех, которые были побогаче, и как только *замечал*, что товарища начинало *тошнить*, признак подступающего *голода*, он *высовывал* ему из-под скамьи будто невзначай угол *пряника или булки*, и, раззадоривши его, брал деньги, соображаяся с *аппетитом*». Налицо и исходная «экспозиция» съестного («высовывал» – значит, давал увидеть, рассмотреть), и соответствующая реакция того, кто это смотрел на еду голодным взором (скорее всего, и сам соблазнительный запах еды здесь присутствовал, хотя и не был упомянут, поскольку в тексте, как известно, многие вещи хотя и называются, но предполагаются).

Во втором томе «Мертвых душ» интересующего нас материала меньше по двум, как минимум, причинам: во-первых, текст сохранился не полностью, во-вторых, и это важнее, смещается сама идея показа жизни, что естественным образом приводит к смене главных смысловых акцентов. Тем не менее и во втором томе поэмы находим все те же знакомые сцепления и конфигурации.

Хорош пример из середины первой главы. Хотя речь идет не о начале текста, этот дать пример стоит, для того чтобы показать как прочно могут быть связаны зрение и еда. Гоголь описывает цаплю-мартына, который, «поймав у берега *рыбу*, держал ее поперек в *носу*, как бы раздумывая, *глотать или не глотать*, – и *глядя* в то же время

пристально вдоль реки, где в отдалении *белелся* другой мартын, еще не поймавший *рыбы*, но *глядевший пристально* на мартына, уже поймавшего *рыбу*». Вот уж чего-чего, а повторов одних и тех же слов Гоголь не боится вовсе (примеров тому было дано уже множество). Это особенно проявляется в тех ситуациях, когда ему нужно выразить что-то важное, существенное. В данном же случае присутствует и пристальное зрение, и «нос», и «белизна» (оба мартына – птицы белые и красивые), и, наконец, сама еда.

Сразу же после этого идет фраза, где еда как будто отсутствует, если, конечно, не соотнести ее со словом «поля», то есть местом, где она произрастает. Что же касается общей логики повествования, то она все та же: глаза, запах, а дальше если не обязательное, то очень часто присутствующее или угадывающееся звено еды: «Или же, зажмурив вовсе *глаза* и приподняв голову *кверху*, к пространствам небесным (т. е. к пусть и невидимому, но свету и блеску. – *Л. К.*), представлял он *обоняњю впивать запах полей*...».

Начало главы третьей (и более того, начало важного эпизода): Чичиков подъезжает к озеру. Сначала картина блеска и сияния и тут же – описание ловли осетра, который вскоре появится на столе в уже готовом для употребления виде, тот есть *как пища*.

Еще из главы третьей. Описание вечера у Костанжогло: «Так и Чичикову *заметилось* в тот вечер»: запах, обоняние (хозяин стало пускать дым из трубки), блеск и сияние (горящие свечки и ночь со звездами) и завершение картинки в уже знакомом нам ключе: «*Сладки* мне ваши речи досточтимый мною Константин Федорович...».

Та же триада присутствует и в заключительной главе второго тома в сцене выбора сукна для фрака. То, что речь идет о рассматривании, причем рассматривании пристальном, ясно и так. Очевиден также и чичиковский «пищевой» ориентир: «Хорошо, но все не то, – сказал Чичиков, – (...) мне высшего сорта, какое есть, и притом больше искрасна, не к бутылке, но к *бруснике* чтобы приближалось». Ну а непосредственно перед этой смысловой конфигурацией идет, нельзя сказать, чтобы обязательное, но очень часто встречающееся в гоголевских описаниях взгляда и рассматривания звено запаха: купец подносит сукно Чичикову к «*самому носу*, так что тот мог не только погладить рукой *шелковистый лоск*, но даже и *понюхать*». Рассматривается и нюхается – перед собственно приобретением-поглощением – все та же красота и блеск-«лоск»: «наваринский дым и *пламень*».

Не исчерпав далеко примеров, в которых интересующая нас связка присутствует, но дана, может быть, в виде ослабленном, требующем дополнительных усилий для реконструкции, перейдем к телесному

осмыслению гоголевских финалов, к тому, во что могут превратиться или реально превращаются в конце своего пути «съеденные» изначально «хорошие» вещи – красота, блеск и сияние.

Финал текста. Телесный аспект

О финалах мы уже говорили много и подробно, но при этом достаточно широко, имея в виду целый набор смыслов, связанных с темами земли, низа, ног, чертовщины или чего-то пустого, незначащего. Теперь мы вновь вернемся к финалам, имея в виду уже вполне определенный аспект рассматриваемой темы, а именно заключительную фазу того процесса, который начинался с тем зрения-поглощения или зрения-поедания. Естественный порядок вещей не оставляет сомнений относительно того, какой именно смысл должен если не доминировать, то все же каким-то образом присутствовать в финале означенного процесса.

На фекальную тематику и символику в гоголевских текстах внимание обращалось не однажды[48], однако, как правило, говорилось об этом между прочим, то есть вне серьезной логически оправданной конструкции, где эти – вполне очевидные элементы гоголевской поэтики – смогли бы занять достойное (если, конечно, так можно выразиться в данном случае) место. Как раз такого рода задачей мы сейчас и занимаемся, стараясь понять, в какой степени интуиции телесные могут сказаться не только на уровне символики, но и на уровне формирования сюжета, или, точнее, того, что определяет (до некоторой степени) сами принципы сюжетообразования.

Итак, финал «Ночи перед Рождеством». Здесь самый выразительный пассаж – о «каке», смысл, которой, как ни поворачивай, сохраняет в себе главный, в данном случае фекальный оттенок. Женщины пугают детей изображением черта: «Он бачь, яка *кака* намалевана».

«Кака», передающая свой цвет одежде. В предисловии к «Вечерам на хуторе...» описан балахон «цвету застуженного *картофельного киселя*», в «Вечере накануне...» упомянут «панич в *гороховом* кафтане», в «Сорочинской ярмарке» (конец пятой главы), в том же духе описана одежда цыгана («*темно-коричневый*»[49] кафтан, который только тронь, и он превратится в «*пыль*»). Примерно таким же был и капот Акакия Акакиевича, который так обветшал, что из прежде хорошей вещи давно уже превратился в «дрянь» и «ветошь». Если же говорить о вицмундире бедного чиновника, то цвет его (что уже неоднократно отмечалось в литературе) занимающей нас теме также вполне соответствует: «вицмундир у него был не зеленый, а какого-то *рыжевато-мучного цвета*». Можно сказать, что Акакий Акакиевич (особенно в сочетании с фамилией «Башмачкин») – есть продукт отторжения жизни, отторжения заявленного изначально[50] («он, видно, так и родился на

свет уже совершенно готовым»). А тому, что «готово», то есть уже поглощено и усвоено, в гоголевском сюжете остается одна перспектива – быть выброшенным, исторгнутым. Вицмундир Башмачкина, помимо означенного «подозрительного» цвета, и запах имел соответствующий, так как к нему «всегда что-нибудь да *прилипало*». Сам же Акакий Акакиевич «имел особенное искусство ходя по улице, поспевать под окно именно в самое время, когда из него выбрасывали всякую *дрянь*». И не только дрянь, но и мусор вообще: когда Башмачкин проходил возле строящегося дома, на него высыпали известь, а чиновники на службе посыпали его разорванными бумажками. Что же до старой шинели Акакия Акакиевича, то она предназначена разве для помойки, а выбрасывание, как известно, самым непосредственным образом связано с копрофилической тематикой отторжения («гнилое дело» – так говорит о старой шинели портной Петрович).

Башмачкин – «выбросок и остаток» того исходного образа, который в повести не прописан, но который Гоголь все время держит в уме. Не в отношении одного только Акакия Акакиевича, но человека вообще как чего-то исходно цельного, крепкого, красивого, живого и здорового в прямом смысле этого слова. Человека как существа, не подверженного пагубной онтологической трансформации, которая портит, калечит, переваривает его молодость и здоровье, подобно тому, как желудок переваривает пищу, превращая ее из вещи привлекательной, аппетитной в нечто мертвое, отталкивающее. Почему упоминание о «геморроидальном» цвете лица Башмачкина появляется сразу же в начале повести, а не в финале? Наверное, потому что Акакий Акакиевич с самого начала подан как продукт отторжения, как уже «готовый» характер. У него не было шансов с самого начала, уже при выборе имени, а имя влияет на характер и судьбу. Предполагавшиеся при рождении Башмачкина имена, особенно Мокий, Соссий и Хоздазат, отмечены, как пишет И. Ермаков, «ассоциативной звуковой связью с уничижительными и вполне уместными для младенца названиями – мокрый, сосет, зад»[51]. Что же до Павсикахия и Акакия, то здесь знакомая нам по рисунку Вакулы «кака», проступает сама собой (с темой телесных отправлений связаны и такие гоголевские фамилии, как Потогоненко, Поплевин, Помойкин, Перепреев, Почечуев; последняя образована от слова «почечуй», то есть «геморрой»).

Превращения хорошего в плохое встречаются в гоголевских текстах слишком часто, чтобы можно было говорить о случайном их характере. Клад, то есть золото (блеск и сияние) в одном случае, превращается в помои, «дрянь» («Заколдованное место»), в другом – в черепки, то есть тоже в «дрянь» и мусор («Вечер накануне Ивана Купала»). В финале «Невского проспекта» говорится о вони фонарного масла, в финале «Портрета» вместо гениального изображения появляется что-то «мутное». В конце «Шинели» Гоголь сообщает, что рот вставшего из

земли чиновника пахнул «страшно могилою». На последней странице «Вия» пьяный звонарь идет, чтобы «спрятаться в самое отдаленное место в бурьяне» с целью, которая, скорее всего, одним только сном не исчерпывается, поскольку в других гоголевских сочинениях подвыпившие персонажи обычно засыпали там, где и сидели, а если уходили, то домой или чтобы продолжить гулянку.

Во многих финалах гоголевских сочинений идет речь о чем-то подобном: так или иначе – через темы земли, могилы, грязи, дерьма, дряни, сора, помоев, черта и пр. – автор настойчиво выводит в конце тему деградации, превращения чего-то исходно хорошего и красивого – в дурное и гадкое. Собственно, и сами «мертвые души» есть итог той трансформации, которая живое сделало мертвым. Жизнь, судьба, заведенный порядок вещей переваривают человека, вытягивают из него силы и превращают в нечто дурное, неживое, бросовое – в отходы и помои.

Плюшкин – существо, переваренное жизнью («мертвец мертвецов», по слову А. Белого), и это тем более относится к его хозяйству, к тому, что обыкновенно именуется «переводом добра на говно»: принесенные крестьянами продукты гниют, разлагаются в кладовых и амбарах – живое и полезное становится мертвым и ядовитым. К тому же Плюшкин еще и «заплатанный»: неназванное автором короткое неприличное слово – все из того же «низового» ряда (речь идет об органе для мочеиспускания). Находит свое место и знаменитая плюшкинская «прореха» на капоте, та, что находилась «пониже» спины. Что именно находится «пониже» спины, растолковывать не нужно, интереснее то, как соотносятся, «рифмуются» между собой обе названные детали. Плюшкин оказывается фигурой маркированной – в телесно-низовом смысле – сразу и *спереди и сзади*: в первом случае упомянута «заплата», во втором – родственная ей «прореха». Скорее всего, Гоголь не специально держал в уме «заплату», когда писал про «прореху». В органическом творчестве это происходит само собой: ясное сознание автора в этом может и не участвовать, что никоим образом не сказывается на осмысленности и выразительности рождающихся конструкций. Так же и у читателя: какие-то значимые, но незаметные для рассудка мелочи входят в читательское подсознание, производя в нем соответствующие отклики.

Что собирался Чичиков, если придерживаться его «официальной» версии, сделать с купленными душами, для чего он их покупал? Покупал он их «на вывод». На вывод куда? В *Херсонскую* губернию. Ну, а куда еще? Взятое в его укороченном до первых трех начальных букв варианте, это слово (буква славянского алфавита) в своем ненормативном значении отсылает нас к органу, специально предназначенному для вывода из организма жидкости. Губерний в

России много, но названа – Херсонская. Для Гоголя, пробовавшего на вкус каждое слово, выбор именно этого наименования был, как кажется, неслучаен и, скорее всего, неосознан[52], что, собственно, и позволило осуществиться именно такому выбору. Даже если ограничиться двумя названными в тексте губерниями (Таврической и Херсонской), то все равно важно, что выбор падает на последнюю. А само ее упоминание, когда Чичиков еще только обдумывает свой план, по самой своей форме построено как ругательство с руководящей конструкцией «туда их!» или «в (…) их!»: «Туда я их всех и переселю! В Херсонскую их!».

В финале шестой главы «Мертвых душ» упомянут нехороший, исходивший от Петрушки запах, и здесь же Гоголь ввертывает словечко «*геморрой*», принадлежность которого к вполне определенному телесному органу сомнений не вызывает. В этом смысле употребление слова «*содом*» в конце восьмой главки «Страшной мести» и слов «*пачкуны* проклятые» в финале «Ревизора» отсылает нас ко все той же теме. В первом случае это откровенно греховная «телесность», во втором – грязь, «нечистота» в соединении с «чертом» (ср. с концом четвертой главы второго тома «Мертвых душ», где младенец неожиданно испачкал фрак Чичикова: «… метко *обделал*, канальчонок *проклятый*!». Та же связка «дитя – черт – кака» есть и в финале повести «Ночь перед Рождеством»). Собственно, если продолжить тему геморроя, низа тела и телесных отправлений, то в известных словах Чичикова о пользе путешествий также можно услышать ее отголоски: движение полезно в «геморроидальном отношении».

Метафорой тела (особенно низа тела) может выступать все что угодно, даже описание здания. И хотя параллель между телом и зданием (домом, собором) вполне традиционна, в гоголевском случае она имеет свою особую огласовку. И. Ермаков приводит в качестве примера описание двухэтажного здания гостиницы в начале «Мертвых душ». Нижний этаж, соответствующий низменным физиологическим отправлениям, темный и «грязноватый уже сам по себе», верхний – желтый, чистый, официальный. Внизу – «хомуты, веревки и баранки» и здесь же – «сбитеньщик с лицом таким же красным, как самовар, так что издали можно было подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною, как смоль, бородою». «Трижды упомянутый самовар, – как пишет И. Ермаков, – подчеркивает, может быть, физиологическую функцию наливания и выливания – в этом плане человек – не что иное, как самовар, и отличается от него разве только бородою»[53].

Самовар, если возвратиться к нашей теме, – это все тот же блеск, метонимически связанный с едой (в данном случае с питьем), поскольку перетекающее внутрь тела содержимое блестящего сосуда несет в себе его смыслы.

На фоне сказанного выше (я имею в виду не только сугубо телесные примеры, но и все, что было рассмотрено в первом разделе о финалах) можно заключить, что начало и конец гоголевского текста во многом противостоят друг другу: «съеденная», поглощенная в начале красота, к концу текста деградирует, переходит в свою противоположность[54]. Что это такое в телесном плане, пояснять не надо; в более же широком смысле названная тема проявляется в многочисленных упоминаниях грязи, помоев, дряни, сора, черта, мертвечины и пр., то есть всего того, что противоположно началу живому и прекрасному. Как в последних строках «Заколдованного места»: «Засеют *как следует*, а взойдет такое, что и разобрать нельзя (…) *черт знает, что такое*!». Ну а в описании характера «зятя Мижуева» (встреча Чичикова и Ноздрева) сказано и вовсе коротко и точнее некуда: он был из тех людей, что «начнут *гладью*, а кончат *гадью*».

Ну а что же находится посередине названного процесса, если говорить о плане материально-телесном? Оставаясь в рамках все того же естественного порядка вещей, не остается ничего другого, как признать, что речь должна идти о процессе пищеварения.

Пищеварение как реальность и метафора

Менее всего хотелось бы задерживаться на этом месте, поскольку приводить примеры всех кушаний, застолий, угощений, которыми полнятся – чаще всего в середине рассказа, главы, эпизода – сочинения Гоголя, нет смысла; они и так всем прекрасно известны и занимают в гоголевской прозе десятки и десятки страниц. Поэтому если мы и будем их воспроизводить, то лишь в самом сжатом виде.

Другое дело не фактическая, предметная – та, что на виду (названия блюд, напитков, длительность застолья и пр.), а сюжетная, смысловая сторона дела. Логика нашего рассмотрения – сначала зрение-поглощение, зрение-поедание, а в финале депрессивная картина дефекации-смерти (метафорическая или приближающейся в некоторых деталях к вполне реальной) – предполагает, что в своем «срединном» течении гоголевский сюжет также должен содержать в себе нечто телесное: в данном случае речь идет о процессе пищеварения, представленном как в его непосредственном, так и превращенном, метафорическом плане. В плане структурном это означает, что перед нами – триада, крайние члены которой обозначены четко и относительно невелики по своему объему, тогда как среднее звено не вполне определенно, размыто и занимает – не всегда, но довольно часто – большую часть текста. Это означает, что на протяжении повествования (не всего, конечно, и на каком-то глубинном его уровне) идет работа, сопоставимая с «усвоением» или «перевариванием» материала, заданного изначально[55]. До какой-то степени это можно сопоставить с трехфазовой схемой творческого акта, предложенной А. Белым, который

хотя и имеет в виду творчество вообще, но пишет об этом все-таки в связи с Гоголем. Продукт творческого процесса «переживает три стадии: рождение образа из звука, рост и членение образа в систему образов, и, наконец, всплывание в ней тенденции». В гоголевских текстах Белый видит «*антитезу* второй фазы сопоставлением с *тезой* первой». И хотя предлагаемые разъяснения относительно каждой из фаз довольно туманны (да и Белый не имел ввиду пищеварения, хотя его лексика говорит об обратном), все же настойчивое употребление слова «*членение*» по поводу второй фазы, можно соотнести со второй стадией «сюжета поглощения», где членению соответствует переваривание-усвоение. И тем более интересующий нас смысл проступает в описании второй фазы с выходом в третью: первичные образы, меняющие «очертания гиперболической *напученности*, переходящей в бесформенность, в *безобразность*»[56]. Разумеется, гоголевский текст связан не только с означенной темой. Понятно, что тема пищеварения не определяет всего Гоголя; но ясно также и то, что без этой темы, вне ее, гоголевское сочинительство не состоялось бы в том виде, в каком оно состоялось. Тут самое время еще раз вернуться к давней работе И. Д. Ермакова, значение которой со временем лишь вырастает: «Я далек от мысли утверждать, что весь характер Гоголя исчерпывается указанием на физиолого-психологические черты (…), но с этими чертами больше всего боролся Гоголь»[57]. Следы этой «борьбы» как раз и видны в его сочинениях, и они – опять-таки далеко не во всем, но все же вполне реально – оказали влияние на строй гоголевского сюжета, на подбор соответствующих обстоятельств и символических деталей. В этом смысле оценка, данная гоголевским сочинениям Б.Зайцевым, может быть понята и в интересующем нас ключе: «…сама жизнь его, и его судьба *входят* в его творение: он *нечто написал самим собой*»[58].

Если попытаться обозреть ситуацию в целом, то можно заметить, что события, составляющие, условно говоря, «середину» многих гоголевских сочинений (повестей, рассказов, их частей, глав, эпизодов), могут быть как относительно спокойными, ровными, так и неспокойными, напряженными (переполох, сумятица, ссора и пр.). И это при том, что зачины и финалы названных текстов в тематическом и терминологическом смысле оказываются (о чем шла речь на протяжении едва ли не всех предыдущих страниц) типологически однородными. В начале это, как мы помним, тема поглощающего зрения, тема «съедения» мира, чаще всего в его наиболее сильных для зрения проявлениях (блеск, сияние); в финале же речь идет о темах, связанных с идеологией «низа», и конкретнее – «низа» телесно-отправного, с соответствующим спектром словоупотребления: от «земли», «ног», «обуви», «грязи», «сора» – до «помоев», «дряни» и «вони». Что касается того повествовательного пространства, которое расположено между конструктивными позициями начала и конца, то

здесь границы весьма расплывчаты, поэтому и серединой это пространство можно назвать весьма условно – за вычетом тех, правда частых, случаев, когда сам текст невелик размером, а ситуации начала и концовки прописаны достаточно подробно. Смысловая «середина» как бы плавает между началом и концом, и ее фактическое расположение в различных случаях может быть различным: иногда интересующий нас «центр» повествования ближе к его началу, иногда ближе к концу. В конструктивном отношении «середина», если смотреть на нее исключительно с избранной нами точки зрения, – это описание той трансформации (деградации), которая превращает одно в другое: блеск и золото начала текста – в финал-дефекацию.

Примером спокойного, во всяком случае на большей части движения сюжетного «тракта», может служить повесть «Старосветские помещики», где между полюсами начала (зрение-поглощение) и концовки (картина всеобщей деградации и разорения) располагается описание спокойной и сытой жизни Афанасия Ивановича и его супруги Пульхерии Ивановны. С точки зрения «сюжета поглощения», середина текста – это этап «усвоения», поддержанный не только многочисленными описаниями кушаний, но и их приготовления. Как пишет Гоголь, дом «был совершенно похож на *химическую* лабораторию. Под яблонею *вечно* был разложен огонь; и *никогда* почти не снимался с железного треножника *котел* или *медный таз* с вареньем, желе, пастилою, деланными на меду, на сахаре и еще не помню на чем. Под другим деревом кучер *вечно перегонял* в медном лембике водку на персиковые листья, на черемуховый цвет…». Примерно то же самое можно сказать и о течении жизни самих «старосветских помещиков». Мотив «вечного» процесса «горения», «варения» или «перегонки», трижды упоминавшийся в приводившейся цитате, указывает на главное содержание данного типа существования. Пульхерия Ивановна регулярно, то есть в пределах человеческой жизни, можно сказать, «вечно», интересуется тем, что хотел бы поесть ее супруг. Афанасий Иванович что-то выбирает или соглашается с предложением, а далее следует выразительное описание обеда или ужина.

Несмотря на то что описания выбора, приготовления и поглощения пищи занимают не менее половины повести, вся она к этой теме, разумеется, не сводится. Здесь есть все то, что составляет богатство и сложность человеческой жизни. Но нельзя при этом не видеть и того, что тема еды оказывается той скрепляющей нитью, которой держится и устраивается весь состав повести (кстати, переполох с кошечкой и болезнь Пульхерии Ивановны в финале повести также связаны с темой еды или отказа от нее). Иначе говоря, перед нами та исходная основа, тот смысловой импульс, без которого повесть не состоялось бы как органическое целое, то есть во всех своих эпизодах, включая и те, где тема еды не присутствует.

Десятая главка или эпизод «Страшной мести» – одна из тех, что очевидным образом может быть отнесена к схеме «сюжета поглощения». В начале яркая, сверкающая картина видимого мира, праздник зрения-поглощения: «Чуден Днепр при тихой погоде», «вылит он из стекла», «голубая зеркальная дорога», «Звезды горят и светят над миром, и все разом отдаются в Днепре» и т. д. В финале главы – залитая варевом земля: колдун «вскрикнул, опрокинул горшок… Все пропало». Посередине эпизода – упоминание о только что состоявшейся тризне, то есть еде, а затем идет описание того, как колдун готовит волшебное зелье, как бросает в горшок травы и произносит заклинания. Зелье – не пища в прямом смысле слова, однако процесс приготовления, то есть превращения одного в другое, неготового в готовое налицо, что вполне соответствует логике той схемы, которой мы придерживается.

Возвращаясь к началу «Страшной мести», к самой первой ее главе, мы можем увидеть следы все той же конструкции. Сначала – яркая картина свадьбы (праздник зрения), затем заминка, связанная с появлением колдуна, а затем вновь продолжение пиршества. Все исправляет «бочка меду» и ведро «грецкого вина» («пировали до поздней ночи, и пировали так, как теперь уже не пируют»). В финале – общая картина «ухудшения», или деградации, исходного положения дел: пьяные козаки падают на землю, засыпая где попало: под лавками, возле хлева (ассоциации, связанные с хлевом комментировать не нужно). В восьмой главке «Страшной мести» – все тот же сюжет, но с ослабленным первым звеном. Блеска и сияния в начале нет (хотя картина собравшихся на пиршество ляхов с «чокающими» шпорами и «бряцающими» саблями все же присутствует), зато потом идет описание гулянки с набором всяких пьяных безобразий. Все это заканчивается ключевым определением происходящего: «общий *содом*», то есть указанием на ту область телесного низа, которая – в норме – предназначена для извержения остатков переработанной пищи, а не для каких-либо других упражнений.

Из «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» возьмем две главы, в которых схема сюжета поглощения представлена наиболее выразительно. Это вторая и седьмая главы. В самом заголовке второй главы, «из которой можно узнать, чего захотелось Ивану

Ивановичу, о чем происходил разговор между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем и чем он окончился», уже содержится интересующая нас схема (если, конечно, смотреть на дело исключительно с предлагаемой точки зрения).

Сначала – картина рассматривания. Иван Иванович лежит под навесом в саду, думает о своем хозяйстве; затем, как пишет Гоголь, «глаза его отыскали новые предметы, перешагнули чрез забор в двор Ивана

Никифоровича и занялись невольно любопытным зрелищем» (зрение-поглощение). Соседская баба выносит на просушку вещи своего хозяина, и здесь, когда заходит речь о кафтане, не обходится без упоминания о разноцветье, блеске и сиянии: «Все *мешалось вместе*, составляя для Ивана Ивановича очень *занимательное зрелище*, между тем как *лучи солнца*, охватывая местами *синий* или *зеленый* рукав, *красный* обшлаг или часть *золотой* парчи, или играя на шпажном шпице, делали его чем-то *необыкновенным*...».

Появление ружья изменяет течение сюжета. Начинается торг двух соседей, Иван Иванович предлагает за ружье свинью, чем страшно возмущает Ивана Никифоровича. Спор перемежается закуской, затем перерастает в ссору. Является ключевая фраза: «Иван Иванович, с вами говорить нужно, *гороху наевшись*». А заканчивается все кукишем, который Иван Иванович выставляет своему соседу. Такой финал – *горох* против *кукиша*; одно, если говорить о стихии «материально-телесного низа», стоит другого. Как ни трактуй эту пару, а ничего другого, кроме упоминания о двух выделительных возможностях организма, тут не выжмешь. Я ничего не говорю о «гусаке», ставшем главной причиной обиды Ивана Ивановича. Гусак тут действительно ни при чем (оставим его фрейдистам)[59], поскольку не всем составом повести, не всеми ее ходами и деталями, а лишь определенным *уровнем ее устройства* мы занимаемся, пытаясь проследить, как этот слой проявляет себя в тех или иных ситуациях, оказывая влияние на ход и направление сюжета.

То же самое можно сказать и о седьмой, заключительной главе повести, которая является седьмой лишь условно и составляет единой целое с главой предыдущей. Дело, собственно, не в этом делении, а в том, что конец повести – по своему «рангу» – сопоставим с ее началом. А начало истории, как мы помним, являет собой феерию блеска и сияния в соединении с темой поглощения-поедания, с тем, что Ж.Делез назвал бы «съедобной природой вещей»[60]: «Славная бекеша (...) что за *объедение* (...) *бархат! серебро! огонь*!». В середине главы рассказывается об обеде, на который были приглашены оба враждующих соседа; об обеде, о котором Гоголь говорит, что не хочет его описывать, и все равно описывает. В финале же дана картина всеобщей деградации, старения, закрепленная последними словами повести: «*серые массы грязи*» и «*неприятный* для слуха звук» – чавканье месящих грязную жижу конских копыт.

В трех историях, рассказанных дъячком Диканьской церкви, интересующая нас фаза движения сюжета представлена и в событийно-метафорическом плане (гиперболы, подробности, суматоха), и в плане фактическом. В «Вечере накануне Ивана Купала» желание Петруся заполучить побольше золота исходно осмысливается в «пищевом» ключе, а именно как *чувство голода*: «...куры так не

дожидаются той поры, когда баба вынесет им *хлебных зерен*, как дожидался Петрусь вечера» (связка червонцы – хлебные зерна очевидна; см. также известное: «денег куры не клюют»). Затем показан сам клад: «пламя выхватилось из земли; середина ее вся осветилась. Далее мотив изобилия, переполненности: «Червонцы, дорогие камни, в сундуках, в котлах, *грудами* были *навалены*». «Котлы» как аналоги желудка, как раз кстати (в «Заколдованном месте» тоже будет котел). Наконец, убийство ребенка (плата за золото) также включено в тему еды. Как только Петрусь отрубил ребенку голову, ведьма схватила тело и *стала пить* кровь из горла. В финале – третья фаза бурного, неправедного процесса, итог деградации – пепел и «битые черепки» вместо червонцев.

В «Пропавшей грамоте» герой также оказывается в обществе нечистой силы. Однако здесь вторая фаза сюжета дана не метафорически, а непосредственно – это описание пиршества, которое состоялось на столе длиной «с дорогу от Конотопа до Батурина». Размер стола указывает на размах угощения, другое дело, что само застолье не заладилось. Как только дед открывал рот, чтобы съесть что-нибудь, рука его кормила чужие рты. Зато логичен, если следовать схеме сюжета поглощения, финал повести. То, что не было съедено дедом за бесовским столом, не может и выйти естественным порядком. Еда эта или то, в чем она помещалась, объявляется совсем в другом месте: пока дед сидел в лесу за столом у нечисти, печь в его хате стала выбрасывать из себя все, что в ней находилось, – горшки, лоханки и «черт его знает» что такое.

Наконец, в «Заколдованном месте» встречаем сходную картину: в середине рассказа – чертовщина, копанье земли с натугой, рожи, губы, ноздри и котел с золотом, который дед уносит домой. В финале же – превращение добытого золота в «сор, дрязг… стыдно сказать, что такое». Тема подкреплена и упоминанием о еде негодной, бросовой: когда дед подходит с *котлом* к дому, хозяйка выливает на него *помои*.

В «Невском проспекте» сон Пискарева (разумеется, помимо всех остальных содержащихся в нем смыслов) также может быть понят как метафора несварения или неудобоварения. Здесь нет ни слова про еду, однако характер и динамика событий – взятые как смысловой перенос – подобного рода истолкованию вполне поддаются. Особенно хорошо это видно на фоне предыдущего события, где поставлены совсем другие акценты. В обоих случаях происходит нечто похожее: комнаты, в них – какие-то люди. Однако существенная разница между посещением Пискаревым «дома терпимости» и его приходом (уже в сновидении) в богатый дом, где он вновь видит незнакомку, состоит в гоголевском отношении к обоим событиям. В первом случае это неприязнь, переходящая в отвращение (где уж тут до еды), во втором – надежда, «мечта», завершающаяся разочарованием. В первом случае все

начинается с темноты («в темной тишине четвертого этажа незнакомка постучала в двери»). Во втором – с блеска и сияния. Гоголевская триада представлена здесь во всех своих звеньях. Сначала блеск и яркость (поглощающее зрение), затем сутолока и дробление (трансформация) и, наконец, итог трансформации – депрессия и мрак. «… *освещенная* перспектива домов с *яркими* вывесками», «*ярко освещенный* подъезд», «*ярко освещенные* окна», «облитый *золотом*» швейцар, «*яркая* лампа» и «*блестящие* перила». Затем – основное содержание сна, состоящее в том, что Пискарев (фамилия вполне съедобная) все время мечется по комнатам, пробивается через заслоны, преграды, нагромождения. «… ему казалось, что какой-то демон *искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе*», – так Гоголь описывает богатую, яркую, разноликую толпу, теснившуюся и мешавшуюся в залах. Для психоаналитика пищеварительный смысл сказанного был бы вполне очевиден. Это та «драма глубин», которую вслед за Мелани Кляйн описывает в «Логике смысла» Ж. Делез, а именно то, как крошатся, рассекаются на части проглоченные и ушедшие в глубину тела «хорошие объекты», как они становятся вредными, назойливыми, взрывчатыми, вызывающими вспучивание живота и боль[61]. У Делеза «хороший объект» – это материнская грудь, но в этом же качестве может выступать вообще любая еда, тем более еда красивая, привлекающая не только обоняние, но и зрение. В гоголевской повести все эти пробивания, проталкивания Пискарева сквозь различные преграды и заторы, которые можно интерпретировать как символическое описание «драмы глубин», заканчиваются пробуждением, выходом из сна. Здесь последнее звено триады деградации дает о себе знать вполне явно. Подобно тому, как закончилась история с портретом («Портрет» в редакции «Арабесок»), где собравшиеся вместо гениальной картины увидели что-то «*мутное*», завершился и сон Пискарева. Он проснулся и увидел «все в каком-то *неясном* виде», свеча почти потухла. И, наконец, ключевые для нашей темы слова – «сало» и «налито». Ими, собственно, и завершается сон: «…свеча истаяла; *сало* было *налито* на столе его».

Свеча, потерявшая форму, то есть фактически *свет* перегоревший, деградировавший в безубразное сало, которое пригодно лишь для того, чтобы выбросить его на помойку, – так сказать, переосмысление внутренних событий в терминах событий внешних. В принципе, и всю рассматриваемую нами триаду («зрение-поглощение, трансформация поглощенного и его выведение-отторжение) можно соотнести с событиями, которые происходят на обеденном столе, конкретнее, в тарелке с едой. И самое удивительное – трансформации пищи на тарелке *совпадают* с теми, что происходят с ней внутри человеческого тела. В самом деле, вначале мы видим красивое, привлекающее глаз и возбуждающее аппетит блюдо, то есть нечто цельное, оформленное. Затем под действием ножа и вилки исходная целостность разрушается,

превращаясь в отдельные кусочки, части, крошки. Наконец на тарелке остаются лишь непривлекательные объедки, место которых в помойном ведре. От былой целостности не осталось ничего, «хороший» объект превратился в безнадежно «плохой».

Если обратиться к гоголевским сочинениям большего формата, например к поэме «Мертвые души», то там взаимоотношения «начала», «середины» и «финала» несколько иные. О них имеет смысл говорить не в связи с целым большого текста (скажем, первого тома), а применительно к его главам или оформленным как самостоятельные «целостности» эпизодам внутри глав. Схема построения здесь примерно одна и та же: начало и финал в символическом и лексическом отношении противостоят друг другу, а между ними рассказ о том, как Чичиков едет к какому-либо из персонажей, обедает у него, ведя попутно пространные разговоры о превратностях (или приятностях) жизни, а также о покупке мертвых душ.

Приходится говорить об этом совсем коротко, хотя понятно, что если обратиться к материалу поэмы, то описания и перечисления интересующего нас типа событий займут многие страницы, чего мы себе в данном случае позволить не можем.

Есть в «Мертвых душах» и такие главы и эпизоды, где случается что-то необычное, то, что приводит к переполоху или скандалу. Это может быть небольшое происшествие, когда сюжет «расстраивается» ненадолго (во всяком случае, описание такого рода занимает совсем мало места). Например, так, как это происходит в конце второй главы поэмы, когда Манилов, отобедав вместе с Чичиковым и проводив его, ждет ужина и никак не может усвоить, понять чичиковскую просьбу о покупке мертвых душ: «Мысль о ней как-то особенно *не варилась* в его голове». В конце первой главы второго тома, также говорится о своего рода умственном или событийном «несварении»: «...странный человек этот Чичиков!» – подумал Тентетников» и т. д. И там же – две заключительные фразы такого же свойства: «Мысль не лезла к нему в голову» и «Отрывки чего-то, похожего на мысли, концы и хвостики мыслей *лезли* и отовсюду *наклевывались* к нему в голову. “Странное состояние” – сказал он...».

В отдельных главах Мертвых душ есть «переполохи» и большего размера, начиная от эпизода, где Чичиков играет с Ноздревым в шашки, до «несварения» общегородского масштаба, предваренного словами Ноздрева: «...сегодня за обедом *объелся* всякой *дряни*, чувствую, что уж начинается в *желудке возня*». Сразу после этого Чичиков узнает и про «фальшивые бумажки» и про «губернаторскую дочку». То, что слово «дрянь» (касательно желудка) появляется не случайно, можно понять из того, что это же самое слово употреблено и страницей ранее и именно как следствие ноздревской «возни» и трепотни (председатель палаты, к

которому направился Чичиков, «не мог связать двух слов и наговорил ему *такую дрянь*, что даже им обоим сделалось совестно»).

И далее – из девятой главы (сразу после эпизода с дамами): «Город был решительно взбунтован; все пришло в *брожение* («брожение» родственно «варению». – *Л. К.*), и хотя бы кто-нибудь мог что-либо понять». Положение чиновников «было похоже на положение школьника, которому сонному товарищи *засунули* в нос гусара, то есть бумажку, наполненную *табаком*. Потянувши впросонках весь табак к себе со всем усердием спящего, он пробуждается, вскакивает, *глядит*, как дурак, *выпучив глаза*, во все стороны, и не может понять, где он, что он, что с ним было, и потом уже различает *озаренные* косвенным *лучом солнца* стены, смех товарищей…». Пример хорош тем, что в нем в сжатом виде дана вся картина сюжета поглощения; единственное, что описание блеска и сияния совпадает с самим актом поглощения: табак не еда, но нечто родственное ей, иначе его бы не засовывали внутрь организма. В норме после всего случившегося неминуемо должна наступить фаза чиха, то есть выделение, отправление, которое вписывается в общую тенденцию гоголевского текста.

Ну а дальше, после примера с табачным «гусаром», – картина полной неразберихи и суматохи. «Андроны едут», «сапоги *всмятку*» (здесь, как и в случае с «брожением», важен выбор слова – «всмятку» это не только смятая кожа сапога, но и способ приготовления яиц). Новость о Чичикове была столь привлекательна, можно сказать, аппетитна, что повылезали «из нор все тюрюки и байбаки, которые позалеживались в халатах по нескольку лет дома…», «все те, которых нельзя было выманить из дому даже зазывом на *расхлебку* пятисотрублевой *ухи*, с двухаршинными *стерлядями* и всякими *таящими во рту кулябяками*». И далее ключевое, увенчивающее общее положение дел, словосочетание – в городе «*заварилась каша*».

Если же говорить о фактической или предметной стороне дела, то можно сказать, что «Мертвые души», может быть, единственное сочинение в русской литературе, где забота о питании героя проявилась столь выразительно и последовательно. Чичиков почти никогда не остается без обеда или ужина, нередко весьма подробным образом описанных. А если остается, то и об этом непременно становится известно. У Ноздрева с угощением было плохо, поскольку обед, как сообщает Гоголь, как видно, не составлял у него «главного в жизни». У Плюшкина Чичиков и вовсе остался голодным, однако вернувшись в гостиницу, съел «легкий ужин, состоявший только в поросенке», и заснул сном счастливого человека. Плюшкин же, как выяснилось, также не голодал: проводив Чичикова со двора, он отправился на кухню, «где под видом того, чтобы попробовать, хорошо ли едят люди, наелся препорядочно щей с кашею».

Гоголь очевидным образом следит за разнообразием питания Чичикова. В начале это «дежурные» гостиничные блюда – «щи со слоеным пирожком», «мозги с горошком, сосиски с капустой, полярка жареная, огурец соленый и вечный слоеный сладкий пирожок» (завершен день был «порцией холодной телятины» и «бутылкою кислых щей»). У Манилова подавали щи и баранину, у Коробочки – «грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками», а также – «пресный пирог с яйцом». Перед поездкой к Ноздреву, где обед, как мы помним, был совсем неважный, автор предусмотрительно успевает накормить Чичикова в трактире, предложив ему целого поросенка «с хреном и со сметаною». Подобного рода описания мы видим и в других главах поэмы. В этом смысле, заботясь о пропитании своего героя столь тщательным образом, Гоголь напоминает Петра Петровича Петуха из второго тома, который, не отойдя еще от обильного обеда или ужина, уже заказывал повару новые блюда на завтра. «И как заказывал! У мертвого родился бы аппетит».

Собственно, не в обязательном присутствии описаний обедов или ужинов и даже не в употреблении соответствующей лексики («заварилась каша», все «похудели», «комеражи» в смысле «съестные припасы» и пр.) состоит дело, а в общей схеме, когда после исходной позиции зрения-поедания следует основная часть сюжета, в которой (как уже отмечалось ранее) крутятся, пульсируют, наваливаются друг на друга, проталкивают друг друга разные события, в метафорическом смысле соотнесимые *с фазой переваривания проглоченного мира*. Достаточно вспомнить историю с мешками в «Ночи перед Рождеством», занимающую с перерывами добрую треть всего текста, – засовывание людей в мешки, перенос их с места на место, вылезание из мешков[62] – или только что приводившуюся историю со сном Пискарева, где все построено на преодолении и проталкивании, затрудненном перемещении из одного объема в другой. В случае с мешками «пищеварительная» тема тем более очевидна, поскольку те, кто их несли и развязывали, полагали, что в них находится еда – колбасы, окорока и паляницы. Упрятанные в мешки персонажи (то есть «проглоченные» мешками) пребывают в них в большом неудобстве; особенно тяжело достается дьяку, на голову которого садится Чуб. В контексте нашего рассмотрения это можно представить, как метафору двойного переедания[63]. Добавим к этому странный вопрос, заданный Чубом голове в момент своего высвобождения из мешочного плена («…чем ты смазываешь свои сапоги, смальцем или дегтем?»): выход из мешка по логике сюжета поглощения есть его третья заключительная фаза, поэтому упоминание о сапогах и дегте, то есть о «низе», с этой точки зрения вполне уместно. Что касается темы «смазывания» и «смальца», то и они в рамках названной схемы сюжета также объяснимы[64].

А в сцене, где Гоголь рассказывает про кучу, наваленную прямо в доме Плюшкина, тема еды или телесных отправлений и вовсе отсутствует, однако логика существования этой кучи, ее способ бытования таков, что в нем без труда можно увидеть символическое обозначение всех тех «внутренних» процессов, о которых шла речь выше. Куча составлена из вещей, которые Плюшкин подбирает на улице или просто крадет у своих крестьян. Если владелец уличает Плюшкина на месте, тот возвращает вещь хозяину, но стоит только ей попасть в плюшкинскую кучу, вернуть ее обратно уже нет никакой возможности («тогда все кончено»). Можно сказать, что эта куча (копрологический смысл слова очевиден) изменяет саму природу или статус того, что в ней оказывается. Из разряда живых, действующих вещь переходит в разряд брошенных, мертвых, обреченных на порчу и разложение (куча была покрыта толстым слоем пыли).

Ни у Пушкина, ни у Гончарова, ни у Достоевского, ни у Чехова, ни у Толстого мы не увидим ничего подобного. Принцип построения сюжета у всех у них разный, однако названной триады (зрение-поглощение в начале, событийная сутолока и перегруженность в «середине» и картина упадка и разложения в конце) мы у этих авторов не встретим. Финалы Достоевского[65] едва ли не радостны и светлы («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы»): даже в «Идиоте» кн. Мышкин улетает в мир грез и воображения. Течение романов Гончарова состоит из перетекания одних смысловых объемов в другие (сосуды, как метафорическое осмысление человеческих взаимоотношений). У Чехова – движение по кругу: с чего начиналось, тем, в общем-то, и кончается, отсюда тема тоски и беспро светности человеческой жизни, невозможности вырваться из ее равнодушных объятий. И, уж во всяком случае, никакой перегруженности событиями, никакого проталкивания и расталкивания, манипулирования гиперболами: все ровно, почти бессобытийно и оттого драматично. Если же и случается что-то «сильное» (попытка самоубийства или дуэль), то это лишь короткое – в несколько строк – сообщение, констатация факта. А в целом – дядя Ваня и Соня останутся в имении и по-прежнему будут посылать деньги Серебрякову; три сестры как не могли уехать в Москву, так в нее и не уедут; никакой «новой жизни» нет и в «Вишневом саде»: Раневская вернется в Париж, Гаев будет продолжать играть на бильярде, Лопахин – делать миллионы, Петя останется «вечным студентом» и т. д.[66]

Вернемся, однако, к нашей главной теме – к движению сюжета у Гоголя. От яркого, красочного, радостного начала к финалу, который очень часто иначе, как «Черт его знает, что такое!», и не назовешь.

«Черт его знает, что такое!»

Ну а что опять-таки посередине? А посередине некоторое положение дел, которое можно обозначить как промежуточное между полюсами

зачина и концовки. Понять общий или ведущий смысл подобных – нередко больших по объему текстов – помогает обращение к коротким эпизодам, щедро рассыпанным по гоголевским сочинениям, где динамика смены всех трех фаз интересующей нас сюжетной схемы происходит с быстротой изумительной. Иначе говоря, то, что в реальном течении сюжета занимает десятки страниц, здесь умещается буквально в несколько строк.

«Ночь перед Рождеством». Хрестоматийная история с мешками и сидящими в них персонажами, которые, как уже говорилось ранее, в пределах рассматриваемого нами уровня ассоциируются с темой желудка и переваривания пищи (тема заявлена уже с самого начала повести, когда черт прячет в мешок луну: съедение блеска и сияния). В истории с мешками изначально ожидается, предвкушается что-то хорошее, замечательное и съедобное: уже не метафорически поглощаемые взглядом блеск и сияние, а действительно что-то вкусное и предназначенное для съедения. В конце же истории оказывается, что дело обстоит совсем иным – худшим – образом. За несколько страниц до финала «Ночи перед Рождеством» Чуб говорит: «Постойте же, я вас порадую: в мешке лежит еще что-то, если не кабан, то наверно поросенок или иная живность». И далее, когда выясняется, что находится в мешках на самом деле, звучит следующее: «...*черт знает* как стало на свете... голова идет кругом... *не колбас и не паляниц*, а людей кидают в мешки!». Выходит, что «люди» и «черт знает» в данном случае – едва ли не синонимы.

В финале «Заколдованного места» похожая последовательность. Сначала является что-то хорошее, потом – не поймешь что это такое, а в конце – только черта поминать: «Я знаю хорошо эту землю; после того нанимали ее у батька под баштан соседние козаки. Земля *славная*! И *урожай* всегда бывал на *диво*; но на заколдованном месте никогда не было ничего доброго. Засеют *как следует*, а взойдет такое, что и *разобрать нельзя*; арбуз – не арбуз, тыква – не тыква, огурец – не огурец... *Черт знает, что такое*!».

И в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в сцене обсуждения ружья, видна все та же схема. Сначала предложение «славного», как полагает Иван Иванович, предмета, затем идет фаза обсуждения, так сказать, «переваривания» темы ружья, и, наконец, очередное упоминание о черте. Иван Иванович: «Я вам дам за него бурую свинью, ту самую, что я откормил в сажу. *Славная* свинья! Увидите, если на будущий год она не наведет вам поросят». И далее: «...на что мне свинья ваша? Разве *черту* поминки делать.

– Опять! Без *черта* таки нельзя обойтись! Грех вам, ей богу грех, Иван Никифорович!

– Как же, в самом деле, Иван Иванович, даете за ружье *черт знает что такое*: свинью.

– Отчего же она *черт знает что такое*, Иван Никифорович? – Как же, вы бы сами посудили хорошенько. Это таки ружье – вещь известная; а то *черт знает что такое*: свинья!.» (далее последуют относящиеся к стихии «материально-телесного низа» упоминания «гороха» и «кукиша»).

Диалог довольно длинный, не в пример краткости, явленной в сцене, где встречаются два героя «Мертвых душ» Чичиков и Собакевич. Первый начинает, второй заканчивает. Так «прекрасный человек» председатель мгновенно оказывается «дураком», «превосходный человек» губернатор – «разбойником», «прямой» и «открытый» полицмейстер – «мошенником», а «порядочный человек» прокурор – «свиньей».

«Ревизор». Действие первое. Явление первое. Сначала сокращенная формула сюжета поглощения: сперва упоминается что-то очень важное, положительное, затем оно деградирует в нечто непотребное. Городничий говорит Аммосу Федоровичу; «О, я знаю вас: вы если начнете говорить о *сотворении мира*, просто *волосы дыбом поднимаются*» (очевидно, что «сотворение мира» есть нечто хорошее, тогда как поднимающиеся дыбом волосы означают что-то ужасное). А далее – все та же тема превращения чего-то исходно хорошего – в плохое. Сначала Городничий говорит об учителях в тоне вполне положительном: «Они люди, конечно, *ученые* и *воспитывались* в разных коллегиях, но имеют очень странные поступки». Один из них, например, во время делает гримасы; «…может быть оно там и *нужно так*, об этом я не могу судить, но посудите сами, если он сделает это посетителю (…) Из этого *черт знает что* может произойти».

В финале рассказа «Коляска» слово «черт» не употреблено, однако суть все та же: снижение, деградация в три этапа. Исходно предполагается, что коляска, предлагаемая Чертокуцким, чрезвычайно хороша («как будто на картинке нарисовано»). Затем, когда господа офицеры приезжают в имение и осматривают коляску, выясняется, что она не так уж и хороша. Коляска не только «не стоит *четырех* тысяч», но и «*двух* не стоит». И, наконец, третий завершающий шаг: «Просто *ничего нет*».

Триада «деградации» в сокращенном до двух звеньев виде (но зато весьма многообразно) представлена в финале повести «Невский проспект». Из полутора десятков примеров, идущих один за другим на последних страницах повести, лишь два не вполне соответствуют схеме сюжета деградации, но зато все остальные сделаны будто по одному и тому же образцу. Что-то исходно хорошее, прекрасное (или принимаемое за таковое) мгновенно – через посредство авторской оценки – превращается в свою противоположность. Гоголь перечисляет:

«Тому судьба дала *прекраснейших* лошадей, и он *равнодушно* катается на них, вовсе *не замечая* их красоты (…) Тот имеет *отличного повара*, но, к сожалению, такой *маленький рот*, что более двух кусочков никак не может пропустить, другой имеет рот величиною в *арку Главного штаба*, но, увы! должен довольствоваться каким-нибудь *немецким обедом из картофеля*». Отличный повар, как можно догадаться, в контексте гоголевских ценностей есть нечто замечательное и действительно прекрасное, тогда как маленький рот – представляет собой досадную ошибку природы. Напротив, большой рот очевидно хорош, тогда как «немецкий обед из картофеля» есть нечто неинтересное и невкусное.

И далее обобщенно о Невском проспекте: он не так хорош, как выглядит на первый взгляд. «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! Вы думаете, что этот господин, который гуляет в *отлично сшитом сюртучке, очень богат*? – Ничуть не бывало: *он весь состоит из своего сюртучка*. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся *церковью*, судят об *архитектуре* ее? – Совсем нет: они говорят о том, как странно сели *две вороны* одна против другой (…) Вы думаете, что эти *дамы* (то есть прекрасные дамы. – *Л. К*)… но дамам *меньше всего верьте*. Менее заглядывайте в окна магазинов; *безделушки*, в них выставленные, *прекрасны*, но пахнут *страшным* количеством ассигнаций».

Еще: «Далее, ради бога, далее от *фонаря*! (…) Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет *щегольской сюртук* ваш *вонючим* своим маслом». Фонарь, как следует понимать, исходно вещь положительная, светлая в прямом смысле слова, однако свет его чреват вонью, которой он может обделать прохожего человека. И самая последняя фраза повести: картина исходного блеска и сияния деградирует в стихию чертовского низа: «… когда весь город превратится в *гром и блеск*, мириады карет валятся с мостов, форейторы кричат и прыгают на лошадях, и когда сам демон *зажигает лампы* для того только, чтобы показать все *не в настоящем виде*».

И совсем коротко – та же логика деградации в отрывке из «Сцен из светской жизни». Собачкин пишет в муках письмо: «… на словах все бы *славно* изъяснил, а примешься за перо – просто, как будто бы кто-нибудь *оплеуху дал; конфузия, конфузия*…».

От сокращенных вариантов темы снижения или деградации – к полной гоголевской триаде, где нечто исходно красивое и хорошее превращается в дурное и негодное. В уже упоминавшейся «Коляске» есть место, где персонажи обсуждают качества генеральской кобылы. «Очень, очень хорошая! – сказал Чертокуцкий, – статистая лошадь!» Затем обсуждается ее шаг: «Шаг у нее хорош; только… черт его знает… этот дурак фершел дал ей каких-то пилюль, и вот уже два дня все

чихает». Все фазы триады, как видим, присутствуют, хотя и переставлены местами: сначала, если восстановить логику событий, – «статистая лошадь» и «хороший шаг», затем зловредные пилюли (то есть то, что было проглочено и усвоено), а уж затем только, как следствие действия лекарства, – «чих» и «черт его знает».

Майор Ковалев переживает по поводу потери носа: был нос, то есть было что-то хорошее и правильное. А теперь: «Боже мой! Боже мой! За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек – *черт знает что*: птица не птица, гражданин не гражданин; просто, возьми да *вышвырни за окошко*!» Здесь есть все: и исходное представление о внешнем виде, то есть представление, прежде всего *зрительное*, и, так сказать, «переваривание» проблемы (переживания по поводу возможного отсутствия рук, ног, ушей), и ключевое словосочетание «черт знает что», и, наконец, типичный для Гоголя «помойный» финал («вышвырни за окошко»).

«Мертвые души». Всего несколько примеров (помимо уже приводившегося диалога Чичикова и Собакевича) на интересующую нас тему. Снова – сначала зрение-впитывание, затем переваривание усвоенного и, наконец, финал-выход: «Ему (Петрушке. – *Л. К.*) *нравилось* не то, о чем читал он, но больше самое *чтение*, или, лучше сказать, *процесс* самого чтения, что вот-де из букв вечно *выходит* какое-нибудь слово, которое иной раз *черт знает что* и значит». Ситуацию усугубляют и подробности такого рода чтения-переваривания: «Это чтение совершалось более в лежачем положении в передней, на кровати или тюфяке, сделавшемся от такого обстоятельства *убитым* и тоненьким, как *лепешка*»[67].

Портрет Манилова, данный во второй главе «Мертвых душ»– едва ли не образцовый пример рассматриваемой нами гоголевской триады. Сначала взгляд, картина, затем «усвоение» увиденного, и, наконец, «вывод». В данном случае, как, впрочем, и во всех других, рассматривающихся в этом разделе, все свершается быстро, в пределах одного или нескольких предложений. «Один бог разве мог сказать, какой был характер Манилова (…) На взгляд он был человек *видный*; черты лица его были не лишены *приятности*, но в эту *приятность*, казалось, чересчур было передано сахару; в приемах и оборотах его было что-то заискивающее расположения и знакомства. Он улыбался *заманчиво*, был *белокур*, с голубыми глазами. В первую минуту разговора с ним не можешь не сказать: какой *приятный и добрый человек*! В следующую за тем минуту *ничего не скажешь*, а в третью скажешь: *черт знает, что такое*! И отойдешь подальше; если ж не отойдешь, почувствуешь *скуку смертельную*».

По той же схеме, то есть по принципу деградации, построен и портрет правителя канцелярии в третьей главе поэмы. Сначала – зрение: «Прошу *посмотреть* на него, когда он сидит среди своих подчиненных, – да просто от страха и слова не выговоришь! *Гордость и благородство*, и уж чего не выражает лицо его? Просто бери кисть да и рисуй: *Прометей*, решительный Прометей! Высматривает *орлом*, выступает плавно, мерно». Затем – превращение-деградация: «Тот же самый орел, как только вышел из комнаты и приближается к кабинету своего начальника, *куропаткой* такой спешит с бумагами под мышкой, что мочи нет. В обществе и на вечеринке будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем сделается *такое превращение*, какого и Овидий не выдумает: *муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку*!». И, наконец, итог, выход, выбросок: «Да это не Иван Петрович, – говоришь, глядя на него – Иван Петрович выше ростом, а этот и *низенький и худенький*, тот *говорит громко*, басит и никогда не смеется, а этот *черт знает что*: и *пищит птицей* и все смеется» (соединение «птицы» с «чертом» для Гоголя, как мы помним, дело вполне привычное).

Та же схема (со средним звеном триады в виде раздумий: «нет», «не» и еще раз «нет», «не») видна в отрывке из «Сцен из светской жизни». Собачкин читает письмо: «*Любезный* друг!» Нет, это однако ж, не любезный друг; что же однако ж? «Нежнейший, дражайший?» Нет, и не дражайший, нет, нет. (Ч и т а е т) «*Ме, ме, е... рзавец*».

Даже мысли безумного Поприщина из «Записок сумасшедшего» подчинены все той же логике: «Все, что есть *лучшего* на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное *богатство, думаешь* достать его рукою, – срывает у тебя камер-юнкер или генерал.

Черт побери!». «Богатство», хотя и невелико, но все же благо, превращающееся в итоговое «черт побери».

Наконец, возьмем развернувшийся на целую страницу пассаж из пятой главы, где Чичиков размышляет о встретившейся ему по дороге девушке. В разделе «Зрение как поедание» этот пример уже приводился. Теперь же мы берем его с другой целью, с тем чтобы зафиксировать именно среднее звено (фазу) гоголевской триады. Чичиков смотрит на повстречавшуюся ему по дороге незнакомку; его взгляд (автора/героя) – через соответствующее сравнение – буквально *съедает* то, что видит. «Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко» (далее идут типичные для начала гоголевского текста упоминания света, солнца, сияния). «*Славная* бабенка! – сказал он, открывши табакерку и *понюхавши* табаку» (соединение зрительной оценки с темой если не еды, то чего-то весьма близкого ей: «понюхавши табаку» означает только одно – запихнуть щепотку внутрь себя, конкретнее, себе в нос).

Теперь наступает время осмысления-усвоения: «Но ведь что, главное, в ней *хорошо? Хорошо* то, что она сейчас только, как видно, выпущена из какого-нибудь пансиона или института, что в ней, как говорится, *нет еще ничего бабьего*, то есть именно того, что у них есть *самого неприятного*. Она теперь *как дитя, все в ней просто* (…) Из нее все можно сделать, она *может быть чудо*, а может *выйти и дрянь, и выйдет дрянь*!». И затем еще раз про то же самое, но подробнее: «Вот пусть-ка только за нее *примутся* теперь маменьки и тетушки. В один год ее так *наполнят* всяким бабьем, что сам родной отец не узнает». Исходно «положительный» образ деградирует (ломается, крошится) на глазах: «Откуда возьмется и *надутость и чопорность*, станет *ворочаться* по вытверженным наставлениям, станет *ломать* голову и *придумывать*, с кем, и как, и сколько нужно говорить, как на кого смотреть, всякую минуту будет *бояться*, чтобы не сказать больше, чем нужно, *запутается* наконец сама, и кончится тем, что станет наконец врать всю жизнь, и (вот она – третья фаза "выхода"[68]. – *Л. К.*) *выйдет* просто *черт знает что*!».

А для Гоголя «черт знает что», как уже можно было понять, – это все то, что негодно, мертво, то есть помои, мусор, дрянь и прочие «остатки и выброски».

«Остатки и выброски»

Во втором томе «Мертвых душ» в третьей его главе описывается разговор Чичикова с Костанжогло. Именно в этом месте можно найти ключ к тому сложному замку, который представляет из себя гоголевский едва ли им самим осознававшийся план. Гоголь как сочинитель действовал, конечно, и по продуманным планам (например, такова идея трехчастного – в виде духовной лестницы – построения поэмы). Но Гоголь был гениальным, органическим писателем, а это означает, что многое в создаваемом им тексте возникало «само собой», из интуиций, закрытых для сознания сочинителя именно по той причине, по какой они и имеют возможность возникнуть. В противном случае мы имели бы дело тоже с талантом, но уже критика, ученого, систематизатора.

Так вот, во время разговора Чичикова с Костанжогло интересующая нас интуиция проявляет себя в весьма последовательной и выразительной форме. Чичиков потрясен тем, что у Костанжогло ничего не пропадает и все идет в дело. Вот как шла беседа: «…накопилось шерсти, сбыть некуда – я и начал ткать сукна, да и сукна толстые, простые, по дешевой цене их тут же на рынках у меня и разбирают (…) *Рыбью шелуху сбрасывали* на мой берег в продолжение шести лет сряду промышленники, – ну, куды ее *девать* – я начал из нее варить клей, да *сорок тысяч и взял*. Ведь у меня все так». В обоих случаях речь идет о вещах, которые были предназначены для того, чтобы их выбросить, вывести из мира жизни и процветания. Шерсть «сбыть некуда», остается лишь выбросить, рыбью

же шелуху и просто «сбрасывали», поскольку она стала отходом, мусором, от которого нужно избавляться.

«Этаких фабрик, – продолжает Костанжогло, – у меня, брат, наберется много. Всякий год другая фабрика, смотря по тому, от чего накопилось *остатков и выбросков* (вот они, ключевые слова: «остатки и выброски». – *Л. К.*). Рассмотри только попристальнее свое хозяйство, всякая дрянь дает доход…» Чичиков потрясен: «Это изумительно. Изумительнее же всего то, что *всякая дрянь дает доход*!». И далее, когда тема разговора изменилась, Чичикову все «хотелось обстоятельно расспросить о том, как всякая *дрянь дает доход*».

Гоголь не боится повторов, если ему нужно, он повторит какое-либо значимое, важное для него слово столько раз, сколько захочет. В данном случае трижды повторяется фраза о том, что «дрянь» может давать доход. Да если бы трижды. После довольно продолжительной речи Костанжогло о хлебопашестве и честном труде Чичиков вновь принимается за свое, так будто этой речи и не было: «Для меня изумительнее всего, – говорит Павел Иванович, – как при благоразумном управлении из останков, из обрезков получается, что и всякая дрянь дает доход».

С точки зрения бережливого предпринимателя, интерес вполне объяснимый, и этот смысл, разумеется, здесь присутствует. Однако на том уровне движения по тексту, сквозь текст, на котором мы находимся, проявляются вещи напрямую не читаемые, проявляется то, что можно назвать «неочевидными» или «неявными» смысловыми структурами. В нашем случае речь идет о той самой триаде «сюжета поглощения» (или триаде сюжета деградации) и, более конкретно, о последней части названной триады, о попытке каким-то образом изменить ее неприглядный финал.

«…Всякая дрянь дает доход». На протяжении всех предыдущих страниц мы разбирались с тем, что для Гоголя значит слово «дрянь» и весь ряд соответствующих ему по смыслу и «рангу» слов. Дрянь, помои, сор, нечистоты, то есть все то, что составляет область фекальной тематики – и вдруг дает доход. По-русски говоря, «говно» превращается не только в «добро» (вспомним известное выражение, несущее в себе противоположный смысл), но даже в золото, ведь «доход» в денежном выражении – это и есть золото. Хозяйство Костанжогло, которое так поразило Чичикова, если рассматривать его в плане телесных параллелей, представляет собой некий огромный живой организм, который исправно потребляет, поглощает сырье, но затем все это не отторгает, не выбрасывает, а перерабатывает, возвращая разрушенным вещам их ценность, пусть и явленную в новом виде («Этаких фабрик у меня, брат, наберется много. Всякий год другая фабрика, смотря по тому, отчего накопилось остатков и выбросков»), и, наконец, – о чудо! –

организм этот ничего из себя не извергает, а превращает то, что должно быть выброшено, – в золото. Действительно, есть чему изумиться и чему позавидовать.

В беседе Чичикова и Костанжогло все собрано воедино, дано как уже готовое почти разрешение проблемы «сюжета поглощения». На самом же деле Гоголь начал движение в этом направлении с самого начала, еще в ранних своих сочинениях, пробуя то один, то другой способ решения проблемы, заданной логикой развития иди движения его сюжета. Разумеется, речь снова идет о движениях интуитивных, не входящих в поле ясного авторского сознания, но оттого столь эстетически выразительных.

Какие способы существуют для того, чтобы каким-то образом убрать или хотя бы смягчить, улучшить последнюю фазу гоголевского сюжета «поглощения»? Один – превращение дряни в доход – мы уже рассмотрели. Другие менее действенны, однако и от них Гоголь не отказывается, пробуя все, что может спасти положение. Так, если учитывать, что финалы повестей, частей, глав или эпизодов (не всех, но очень многих) связаны с копрологической темой, то можно предположить, что любое смягчение, «оправдание» темы «низа» автоматически скажется и на последней фазе триады сюжета поглощения. Для кого-то тут и обсуждать нечего, но в случае Гоголя есть что обсуждать, и это следует из рассмотрения его текстов, из логики сюжета поглощения, которая Гоголя вела, держала, но при этом – в своем итоге, в своей последней фазе – не устраивала. Те, кого интересуют конкретные детали, вообще копрологическая тема, могут обратиться к гоголевским письмам или к свидетельствам современников. Моя же цель показать, как напряженно Гоголь *переживал проблему тела*, проблему естественного пищеварительного цикла, который – постепенно – перестал быть для него естественным. Я буду брать те места, где не то что об испражнениях, но даже и о пищеварении почти ничего не сказано, а речь идет о совсем других вещах, за которыми означенные проблемы лишь угадываются, но напрямую не читаются. Прежде всего это финалы гоголевских текстов, где автор в самую последнюю минуту пытался либо «подсластить пилюлю», либо вообще выбросить ее за пределы сюжета.

«Подсластить пилюлю» – означает подать тематику низа (чаще всего в финале текста) таким образом, чтобы «низ» этот стал более легким, приятным, может быть, даже привлекательным. Это значит – соединять мотивы «низа» и «верха», тьмы и света, дряни и золота таким образом, чтобы одно легко становилось другим. В гоголевских финалах мы чаще всего видели, как добро превращается в дерьмо или сор, однако не всегда это так, и как раз на эти попытки изменить привычное положение вещей мы и обратим внимание. Это можно было бы назвать

«улучшением» или «реабилитацией низа»; особенно явно это представлено там, где смысловое напряжение, связанное с «низом», наиболее ощутимо – в финале, который Гоголь и пытается спасти.

Спасение финала и реабилитация «низа»

Беседа Чичикова с Костанжогло, где говорилось о «выбросках и остатках», превращающихся в золото, четко обозначает тему «спасения», хотя и не располагается в финале текста. Что же касается финалов фактических, то здесь в числе показательных примеров окажется тема черевичек из «Ночи перед Рождеством», которая, появляясь в начале повести, благополучно разрешается в ее финале. Вакула, исполняя желание Оксаны, просит у царицы ее туфельки, и царица охотно исполняет желание кузнеца: «Принесите ему сей же час *башмаки* самые дорогие, с *золотом*!». «Башмаки» или «черевички» из золота – это очевидная реабилитация «низа» или, во всяком случае, ее значительное «улучшение»[69]. Тем более, что затем тема «улучшенного», фактически меняющего свою природу «низа» продолжается в эпизоде, где Вакула еще раз обращается к царице. «Боже ты мой, что за *украшение*! – вскрикнул он радостно, ухватив *башмаки*. – Ваше царское величество! Что же, когда *башмаки* такие на *ногах* и в них, чаятельно, ваше благородие, ходите и на *лед* ковзаться, какие ж должны быть самые *ножки*? думаю, по малой мере из *чистого сахара*.

Государыня, которая точно, имела самые стройные и прелестные ножки, не могла не улыбнуться, слыша такой комплимент из уст простодушного кузнеца». Вакула хотел было еще спросить у государыни «правда ли, что цари едят один только мед да сало», но козаки уже вытолкали его вон. В этом эпизоде все важно: и частые повторы слов, которые можно отнести как к «мастерству Гоголя», так и к его художественной несвободе, к навязчивым мыслям, подсознательным желаниям, требовавшим разрешения в тексте. Одних «башмаков» и «ножек» сколько, и все подряд идут. Главное же то, что и сама *нога, и обувь из области предметов низких превращаются во что-то возвышенное – сияющее и даже съедобное*. То, с чего обычно начинаются гоголевские тексты, соответствующие схеме «сюжета поглощения», переносится в самый финал. Но как переносится! «Низ» присутствует (ноги, башмаки), но это низ исправленный, позолоченный украшенный; что же до темы естественных отправлений, то она и подавно перевернута: ножки из «чистого сахара»! (Сладость как апофеоз еды – это тоже самое, что и золотой блеск как апофеоз зрения.) К месту здесь и «лед», по которому в золотых башмаках должны ходить такие сахарные ножки: иначе говоря, сама земля, почва изменяет свою природу. Теперь это уже что-то другое, не черное и грязное, а нечто белое, блестящее и сверкающее, как сахар.

Теперь это если и низ, то совсем особый – подправленный, улучшенный, спасенный.

Если смотреть на дело с названной точки зрения (и только с нее!), то отказ Оксаны от черевичек становится вполне логичным: последнее звено сюжета поглощения изменено настолько, что уже не требует того, что предполагалось в начале, когда Оксана делала кузнецу свой «заказ». «Еще никогда она не была так чудно хороша. Восхищенный кузнец тихо поцеловал ее, и лицо ее пуще загорелось, и сама она стала еще лучше».

Функцию последней фазы триады сюжета отчасти выполняет маленькое – в половину страницы – послесловие, где помянут и нарисованный Вакулой черт, и место его пребывания (не то что в низу, а вообще под низом, в аду). Есть и последнее ключевое слово, сказанное про нарисованного черта: «*Он бач, яка кака намалевана*!»[70].

Тему «улучшенного» низа, применительно к обуви хорошо поддерживает эпизод из седьмой главы «Мертвых душ», где в самых последних строках главы рассказывается про некоего поручика из Рязани, большого охотника до сапог, который, заказав уже себе четыре пары, посреди ночи «беспрестанно примеривал пятую»». Все – как в обычном гоголевском финале: «низ», «ноги», «обувь», но снова с прибавкою, с улучшением. Обувь – из низкой части гардероба (шляпник – не то что сапожник). Но здесь из предмета, который постоянно соприкасается с землей, сором, и прочей дрянью, обувь превращается в объект настоящего эстетического любования: «Несколько раз подходил он к постели с тем, чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: *сапоги*, точно, были *хорошо сшиты*, и долго еще поднимал он *ногу* и обсматривал бойко и на *диво* стачанный *каблук*». Как и в случае с башмаками царицы, здесь на первом месте смысловое движение к оправданию, улучшению заведомо низкого объекта. Каблук – уже не просто то, что топчет землю, а на «диво» сделанная вещь («диво» – то, что относится к сфере зрения, удивления увиденным); таким образом, и каблук из вещи низкой, метонимически связанной с миром «низа», превращается в вещь высшего свойства, достойную зрительного восхищения, то есть первого звена гоголевской триады.

Еще об обуви в интересующем нас смысле. Размышления Подколесина в «Женитьбе» о сапогах. Это не финал текста, но место, имеющее прямое отношение к теме «низа», то есть к теме, которая, согласно гоголевской персональной мифологии, нуждается в «спасении». Подколесин: «Кажется, *пустая* вещь сапоги, а ведь, однако же, если *дурно* сшиты, да *рыжая* вакса, уж в *хорошем* обществе и не будет такого уважения». Здесь ситуация сходна с финалом седьмой главы «Мертвых душ», о которой только что шла речь. Сапог – вещь «пустая», то есть «низкая» в прямом смысле этого слова: сапог топчет землю. Но и «пустая» вещь должна быть хорошо сделана и хорошо вычищена: пассаж о «рыжей

ваксе» – в ряду многочисленных копрологических деталей подобного рода. Сапог в рыжей ваксе – все равно что в «дерьме». И тут же продолжение темы, из которого следует, что рыжая вакса на сапогах – вещь действительно «гадкая». «Вот *еще* (то есть «тоже». – *Л. К.*) гадко, – говорит Подколесин, – если мозоли». Забота Подколесина о сапогах не только трогательна, но и онтологична: он выясняет у слуги, где тот купил ваксу и не спрашивал ли сапожник, зачем барину вакса и не собирается ли барин жениться, да хороша ли вакса и блестит ли она как следует? На что получает от слуги философский ответ без продолжения: «Блестеть-то она блестит хорошо».

«Ночь перед Рождеством». Финал эпопеи с мешками. С точки зрения сюжета поглощения залезание в мешок равно проглатыванию, пребывание внутри мешка – перевариванию, а выход из него – испражнению. Чуб спрашивает у вылезшего из мешка головы: «…позволь спросить тебя, чем ты смазываешь свои *сапоги, смальцем* или *дегтем*? – Он хотел не то сказать, он хотел спросить: “как ты, голова, залез в этот мешок”, но сам не понимал, как выговорил совершенно другое». Здесь вообще возможны были любые вопросы, но задан именно этот. Голова отвечает Чубу: «Дегтем лучше», из чего нельзя точно понять, чем все-таки именно были смазаны его сапоги[71]. В любом случае речь снова идет о некотором улучшении или украшении той части «обмундирования», которая располагается ниже всего к земле и, собственно, с землей, грязью и пылью только и имеет дело. Здесь опять – игра в смыслы противоположного свойства: с одной стороны, деготь – материя низкая, хуже самой земли, поскольку способен испачкать все что угодно, с другой – именно деготь придает сапогам блеск и вообще чистый и «приличный вид».

Что касается «смальца», то есть сала, то это очевидное «повышение» статуса обуви. «Смалец» как будто оживляет, поднимает ее, может быть, и не так высоко, как позолота на башмаках царицы, но все же он превращает сапоги из предмета «низкого», грязного во что-то более высокое, едва ли не съедобное. В предисловии к «Вечерам…» Гоголь упоминает о дьяке, который чистил сапоги «самым лучшим *смальцем*, какого, думаю, с радостью иной мужик *положил бы себе в кашу*». Тот же ход виден и в конце повести о поссорившихся соседях: описывая обед у городничего, Гоголь помимо всего прочего упоминает и то «кушанье, которое очень походило видом на *сапоги, намоченные в квасе*». Отчасти в эту же рубрику можно занести и сцену из второго тома «Мертвых душ», где Чичиков *целует* сапог Муразова. Разумеется, мотивы в последнем случае свои, психо-драматические, однако тема объединения обуви и рта, то есть соединения верха и низа все та же.

Низкая материя может быть возвышена, вот в чем дело. У Гоголя в комедии «Владимир третьей степени» есть пример, где эта линия

выдержана в ключе трогательно-простодушном. Один из персонажей недоволен тем, что среди приглашенных на вечер будут кучера, от которых (по роду их занятий) нехорошо пахнет. Другой ему отвечает, что хотя, конечно, кучера всегда находятся при лошадях и иногда даже «*подчищают*, с позволения сказать, *кал*», но в то же время «есть и такие кучера, которые, хотя и кучера, однако ж, по обыкновению своему, больше, примерно сказать, конюхи, нежели кучера». То есть это своего рода кучера-аристократы: вроде бы и тем же словом называются, однако же сами не в пример лучше, чистоплотнее кучеров обыкновенных.

Нечто подобное Гоголь проделывает и с нередко появляющейся в его финалах «дрянью». Так, в конце эпизода с Собакевичем, содравшим с него по два с полтиной за каждую мертвую душу, Чичиков в мыслях своих называет его «чертовым кулаком» и негодует: «…за *дрянь* взял *деньги*!». Так-то оно так, но значит и «дрянь» денег стоит, и, стало быть, не такая уж она и «дрянь». Именно это можно увидеть в беседе Чичикова с Маниловым на ту же самую тему; теперь он отзывается о предмете своего интереса иначе. Это для Манилова умершие души «в некотором роде совершенная *дрянь*», а для Павла Ивановича совсем нет так: «Очень *не дрянь*», – говорит Чичиков, производя при этом глубокий вздох благодарности. И далее про то же: «Если б вы знали, *какую услугу* оказали сей, по-видимому, *дрянью* человеку без племени и роду!»

Основная тема – превращение добра (золота) в мусор, черепки и пр. – иногда корректируется обратным движением, смешивающим одно с другим. Это уже не четкое противопоставление плохого хорошему, как в только что приводившемся примере («дрянь» – «деньги»), а сочетание, в котором одни признаки уравновешивают другие. Так, в третьей главе второго тома появляются «*засаленные* ассигнации», которые Костанжогло, «*не считая*, сунул в *задний* карман своего сюртука» и «мужики, которые гребут, как поется в песне, серебро *лопатой*». В первом случае очевидно снижение темы денег: слова «засаленные», «не считая» и «задний» создает напряжение между полюсами чаемого богатства и одновременно пренебрежительного к нему отношения («засаленные», то есть ухудшившиеся, портящиеся). Во втором случае, если держать в уме ту смысловую линию, которой мы придерживаемся, сочетание «лопаты» и «серебра» опять таки дает эффект, в песне отсутствующий. В песне это значит только одно – много богатства, в гоголевском тексте, помимо данного, явного смысла, – кое-что еще, а именно соединение несоединимого. Серебро, как и золото, – это что-то очень ценное, его не может быть столь же много, как много бывает земли, грязи или навоза, для разгребания которых и предназначена лопата. Таким образом, темы богатства и «дряни» перемешиваются, производя друг в друге движения противоположного свойства: одно понижается, другое возвышается (нечто похожее можно увидеть и в

«Игроках», где упоминаются «мертвые капиталы», которые есть лишь «дрянь» и «гниль»). Смешение подобного рода видно и в самом конце четвертой главы второго тома, в сцене, где Чичиков поднимает на руки младенца, который, как выражается Гоголь, «вдруг повел себя *нехорошо*». Не желая расстраивать хозяйку («Ах, боже мой, он вам *испортил* весь фрак!»), Чичиков говорит вот что: «Ничего, ничего, совершенно ничего (…) Может ли что *испортить* ребенок в это *золотое* время своего возраста!». Как видим, диспозиция все та же: «дерьмо» («метко обделал, канальчонок проклятый») и «золото» друг против друга и одновременно рядом друг с другом – золото тускнеет, дерьмо, напротив, приобретает золотистый оттенок. Как заметил В. Подорога, разбирая тему «присвоения» и «отторжения» у Гоголя: «Блистающая куча могла оказаться кучей дерьма»[72].

В третьей главе того же второго тома Гоголь еще раз совершает процедуру подобного рода, в данном случае играя на соединении метонимического и метафорического ходов. Полковник Кошкарев убежден, что «если только одеть половину русских людей в немецкие *штаны*», то «науки возвысятся, торговля подымется, и *золотой* век настанет в России». Одежда состоит из многих вещей, однако Гоголь выбирает именно то слово, которое ему нужно, – не шляпу, не сюртук, а именно «штаны», слово, которое отсылает нас к вполне определенной части тела. К тому же штаны «*немецкие*», а это в контексте «Мертвых душ» (да и вообще в русской традиции) уже не очень хорошо, подобно тому, как нехорош для Гоголя немецкий картофельный обед, который замещает собой настоящую русскую еду. «Штаны» здесь примерно то же самое, что и «задний карман» Костанжогло, куда тот положил пачку засаленных ассигнаций.

В работе «Nervoso fasciculoso (о “внутреннем” содержании гоголевской прозы)», разбирая устройство чичиковской шкатулки, я уже обращал внимание на метафорический смысл того «потаенного» ящичка, где хранились деньги. Расположение ящичка (он находился в *самом низу* шкатулки) в соединении с темой «засаленных ассигнаций» (деньги-мусор) подводит нас к вполне определенной телесной аналогии. Если середина шкатулки отдана мылу, а мыло, как уже говорилось ранее, ассоциируется у Гоголя с *едой* (к тому же мыло – это то, что *варят*, то есть речь идет о желудке), то становится объяснимым – в контексте снижения темы денег – и местоположение тайного ящика (внизу «тела» шкатулки), и та скрытность и интимность, с какой Чичиков открывал и закрывал этот ящик.

В продолжение темы «дряни» и «мертвых душ»: «Вам нужно *мертвых* душ? – спросил Собакевич очень просто, без малейшего удивления, как бы речь шла о *хлебе*». Все «мертвое» у Гоголя (да и вообще в мифопоэтической традиции) связано с низом, и если продолжить линию

телесных аналогий, включая сюда и самое низкое в нем – тему телесных отправлений, то соединение в одной фразе двух противоположных по смыслу слов может означать не только обычное сравнение, но, кроме того, сравнение «идеологическое». Начало и конец «сюжета поглощения» как бы уравниваются друг с другом и вообще меняются местами (так же, как в третьей главе второго тома поэмы, где Петр Петрович Петух так заказывает завтрак, что и у «*мертвого* родился бы *аппетит*»).

Что касается «идеальной» еды, той, которая, пройдя фазу «усвоения-переваривания», выйдет наружу чем-то таким, чего не надо стыдится, а, напротив, чем можно и покрасоваться, то здесь – в лидерах еда царицы из «Пропавшей грамоты». В финале повести – одна из тех попыток спасения ситуации, о которых шла речь ранее: царица «сидит сама, в *золотой* короне (…) и *золотые галушки* ест». Верх и низ примирены, зрение и отправление естественных надобностей больше не спорят друг с другом: ведь когда ешь золото, то и на выходе получишь золото. Ослабленный вариант того же самого подхода (серебро вместо золота) к решению проблемы видим в «Ночи перед Рождеством», где черт прячет месяц в карман, то есть символически *съедает* ночной серебряный свет. А затем месяц – в том же виде, как и был (снова как серебро), – *вываливается* из кармана черта, пока тот снует вверх вниз по трубе солохиной хаты. Фрейдист в этом движении увидел бы то, что положено фрейдисту, здесь же, как и в других случаях, речь идет о метафорических попытках «исправления» пищеварительного процесса, об изменении того порядка вещей, который Гоголя не устраивал.

Сюда же (если опять-таки следовать взятой нами линии анализа) можно отнести и тот гимн земле и земледельческому труду, который звучит во время встречи Чичикова с Костанжогло. Проигнорировав прозвучавшие чичиковские вопросы о том, как устроить дело так, чтобы из «выбросков» и «остатков» получились деньги, доход, Костанжогло говорит, что надобно возделывать землю, и это дело не то что бы «доходнее», но «законнее», чем все остальные. «Возделывай *землю* в поте *лица* своего, сказано. Тут нечего мудрить. Это уж опытом веков доказано, что в *земледельческом* звании человек нравственней, *чище, благородней, выше*». Не мудря, замечу, что на фоне тех изысканий, которые мы проводили на протяжении многих уже страниц, сведение вместе «земли» и «лица», то есть «низа» и «верха», в гоголевском случае имеет свои особые коннотации. Земля (грязь, навоз) возвышаются не только потому, что рождают еду, но и потому, что еда эта предназначена для рта, то есть опять-таки для «лица» – самой чистой и возвышенной части человеческого состава.

Наконец, в числе возможных вариантов «исправления» устройства человеческого тела может быть названа и ситуация «Носа». Здесь важна

связь носа с едой и мотив обратного движения еды. Нос найден в хлебе, найден случайно, и будь Иван Яковлевич подслеповат, то нос оказался бы в его желудке. Что касается бегства носа, то оно обрывается в тот момент, когда он уже собрался ехать в Ригу. «Рига» – это не только название города, но и место, где обрабатывается зерно («рига», «рижный сарай»; отсюда и «рижский хлеб»), поэтому если ориентироваться в том числе и на эту подробность, то выйдет, что нос-хлеб пытался вернуться туда, где он рождался, то есть двигался в обратном по отношении ко рту направлении. Тема рождения здесь не только метафора, но и реальность, поскольку существовал обычай отправлять роженицу в ригу, обычай, несомненно, Гоголю известный. Я уже не говорю о том, что выражение «ехать в Ригу» в народном употреблении (возможно, из-за двоякого произношения слова «рига» – «рыга») означает «отрыгивать», «тошниться». В нашем случае это действенный способ *не дать пище пройти свой путь и выйти из организма естественным образом*, иначе говоря, это все та же, скрытая от сознания автора, борьба с нежелательными финалами, попытка их переиначивания или отмены.

Примеры можно умножать, однако для подведения итогов довольно и этого. Во времена Фрейда все было «внове» и оттого допустимо. У деконструктивистов, то есть в эпоху если не «бури», то определенно «натиска», многое оправдывалось пафосом игры и иронической отстраненности, перекрывающим иные соображения. Но как нужно теперь, сегодня оценивать усилия исследователя, выбирающего «подобные сюжеты» и затем столь подробно их разбирающего? Есть ли для него какое-либо оправдание?

* * *

У Гоголя в самом начале седьмой главы «Мертвых душ» есть место, которое созвучно тому, о чем идет речь в этих заметках: «Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своей действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы. (...) Все, рукоплеща, несется за ним и мчится вслед за торжественной его

колесницей. (...) Нет равного ему в силе – он бог! Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, всю страшную, потрясающую *тину мелочей*, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми

кишит наша земля, подчас горькая и скучная дорога, и крепкою силою неумолимого резца дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! Ему не собрать народных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез и единодушного восторга взволнованных им душ (...) ему не избежать, наконец, от современного суда, лицемерно-бесчувственного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные созданья, отведет ему *презренный* угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта. Ибо не признает современный суд, что *равно чудны стекла, озирающие солнца* и передающие движения незамеченных *насекомых*; ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья...».

Гоголь пишет о себе, о тех персонажах «из презренной жизни», которые он взялся изобразить, поскольку видел их перед собой и уже в силу этого считал себя обязанным написать о них. Не претендуя на то, что предложенные мною соображения о «сюжете поглощения» являют собой «перл создания», замечу, что кое-что общее с гоголевской задачей здесь все же имеется. Очевидно, что речь идет именно о той стороне жизни, которую – если сравнить ее с подвигами и чудесами благородства – вполне можно назвать «презренной и даже «низменной». Взялся же я за этот разбор именно потому, что вслед за Гоголем могу повторить: «...*равно* чудны стекла, озирающие солнца и передающие движения незамеченных насекомых», а раз так, значит, изучению подлежит и то и другое. Я видел эти «солнца» (блеск, разноцветье и сияние) в начале гоголевских текстов и видел тех самых ничтожных «насекомых» (грязь, помои, мусор) в его финалах. Примечательно, что сама логика гоголевского видения, о которой шла речь на протяжении всех этих страниц, отразилась в этом пассаже. Сначала упоминается достойное и высокое («вершины» и «возвышенный» строй лиры), а затем идет лексика, соответствующая финальной фазе сюжета поглощения («тина» «мелочи», «раздробленность», «кишащая» земля).

Приближает ли все это нас к пониманию текста? Смотря что понимать под «пониманием», ведь текст – общая собственность и границами жанра и авторских намерений не исчерпывается. Здесь присутствует и нечто внеличностное, продиктованное целями и возможностями, уровень которых в авторскую компетенцию уже не входит. Культура проговаривает себя через художественный текст и решает его посредством множество задач, включая и те, которые к литературе как таковой уже никакого отношения не имеют. Стремлением понять эти задачи, в числе которых *тема человеческого противостояния смерти*, несомненно, находится на первом месте, и были продиктованы мои

попытки проследить в гоголевских сочинениях смысловые линии, организующие их (наряду с другими очевидными факторами) как эстетически значимые целостности. Менее всего в мою задачу входило принизить, «отелеснить» Гоголя с тем, чтобы указывать на него пальцем и кого-то убеждать, что в этом снижении есть нечто важное, указывающее на его недобрую, нехорошую природу – ту самую, что усмотрел в Гоголе о. Матфей («В нем была внутренняя нечистота»)[73]. Вовсе нет; я шел по гоголевскому тексту, пытаясь понять его устройство, понять то, зачем он берет «подобные сюжеты», с изумлением наблюдая за теми «невидимыми миру слезами», которые Гоголь проливал над человеком, над тайной его телесности. Что же касается самого права писать о гоголевских сочинениях подобным образом, то для меня первым и главным было и остается чувство онтологической правоты, личное ощущение того, способствует твое усилие улучшению мира или нет. Иначе говоря, «низкое» здесь рассматривалось ради того, чтобы разглядеть «высокое».

Я видел, как Гоголь пытается преодолеть устройство собственных финалов, как он старается, скорее всего неосознанно, сделать так, чтобы финал, сохраняя весь основной набор смыслов, связанных с темами земли, грязи, мусора, «остатков», за которыми стоит тема человеческой телесности, взятой в ее самом «низком» аспекте, был каким-то образом улучшен. А иногда и вовсе отказывается от финала или делает его фиктивным: гоголевские персонажи убегают из города («Ревизор», «Нос»), с собственной свадьбы («Женитьба»), из гостиницы («Игроки»), прячутся («Коляска») и т. д. Делают они это не потому, что какое-то важное дело уже сделано, а, напротив, для того, чтобы не дать действию завершиться «нормальным» образом.

Дефекация как мини-смерть. Одно не отрицает другого, а в известном смысле и поддерживает, поскольку именно печальная судьба проглоченного прекрасного мира, его трансформация и превращение во что-то противоположное – некрасивое и негодное – вполне соответствует общей идее человеческой участи и тех трансформаций, которым человек подвержен, и безвластен что-либо в этом изменить.

Если перенести сказанное на область человеческой телесности, на область красивой и аппетитной еды, а затем и проблем, связанных с ее перевариванием и отторжением, о чем, как известно, Гоголь много раз писал и рассказывал своим знакомым, то триада «поглощение-усвоение-отправление» является сама собой. И, поскольку мы имеем дело с художником гениальным и органическим, триада эта невольным образом переходит в создаваемые им тексты; ведь писатель пишет текст всем своим существом, а не только той его стороной, которая именуется «духовной». Здесь как раз и находится один из возможных *модусов перехода* телесно-психической организации автора

в организацию (сюжетную, идейную, символическую) его сочинений. Здесь та точка, где интуиции телесные, психосоматические превращаются в художественные образы, детали и исподволь оказывают влияние на символическую и сюжетную организацию повествования. Нечто подобное случается с нами во сне, когда, например, какое-либо неудобство (положение тела, изменение давления, работа желудка и пр.) оказывает влияние на ход наших сновидений, организует или, во всяком случае, корректирует их сюжеты и рождает ряд сновидческих образов, нередко отличающихся немалой силою и выразительностью. Соматика здесь действительно становится эстетикой, пусть иллюзорной, недолговечной, эфемерной, однако это происходит.

Итак, триада «сюжета поглощения» рождается из того, что принято именовать «естественным порядком вещей». Она – в природе человека, в тех его телесных корнях, от которых он отказаться или избавиться не способен. Да и вообще, можно ли усомниться или воспротивиться этому самому «натуральному» или «естественному» порядку вещей? Ведь в этот порядок входит и самая главная триада («рождение – жизнь – смерть»), в ходе развертывания которой «проигрываются» все возможные варианты процессов «улучшения» и «ухудшения», включая и рассматриваемый нами пищеварительный сюжет.

Однако в том-то все и дело, что для Гоголя, который самую тьму хотел превратить в свет (чтобы ночью «все было видно, как днем»)[74], *«естественный» порядок вещей таким уж естественным не казался*. Это можно понять, учитывая то, что Гоголь и к собственному устройству относился по-особенному: «Он, – как пишет П. В. Анненков, – имел даже особенный взгляд на свой организм и весьма серьезно говорил, что устроен *совсем иначе*, чем другие люди»[75]. А от представлений подобного рода один шаг до выводов более широкого свойства, пересматривающих саму проблему соотношения жизни и смерти. И хотя Гоголь напрямую об этом не говорил, сам материал его сочинений (прежде всего тот, которым мы занимались на протяжении этих заметок) указывает на попытку и надежду как-то «исправить», переделать человека. Как скажет потом Достоевский, выражая, хотя и другими словами, все ту же надежду, человек когда-нибудь изменится физически, то есть «переродится по законам природы окончательно в *другую натуру*»[76].

Триада «сюжета поглощения» с ее гоголевским «спасительным» финалом – как вариант проекта борьбы со смертью: не более того, но и не менее, поскольку именно в еде, в факте ее прохождения через человеческий организм заключен тот смысл, который собирает людей вместе за столом на свадьбах и похоронах. «Мертвые души» тоже задуманы как триада; и дело тут не только в оглядке на Данте, но и в том, что для Гоголя сам принцип трехчастного раскрытия смысла был

весьма органичен. По замыслу автора, в первом томе персонажи должны быть представлены в их низшем, едва ли не полуживотном состоянии (отсюда вереница помещиков «котов», «медведей», «пауков», «кур», «щенков» во главе с «обезьяной» Чичиковым)[77]. А. Белый усматривал в том порядке, в каком Чичиков посещает помещиков, определенную закономерность, а именно то, что каждый следующий персонаж «мертвее» предыдущего[78]. В отличие от А. Белого по-другому видит композиционную ситуацию первого тома поэмы Ю. Манн: с его точки зрения, позиция А. Белого «уязвима», поскольку последовательное рассмотрение человеческих качеств каждого из персонажей, или того «вреда», который они наносят обществу, показывает, что Коробочка или Собакевич ничуть не мертвее Манилова[79].

В нашем случае, впрочем, динамика и логика омертвления (если она вообще присутствует в списке посещаемых Чичиковым помещиков) не так важна, как сам принцип представления вполне живых людей в качестве «мертвых душ», то есть карикатур на самих себя. Хотя, если следовать логике того, что мы назвали «сюжетом поглощения», последовательность, отмеченная А. Белым, получает поддержку, но, разумеется, из тех областей, о которых он даже и не задумывался. Естественный ход вещей превращает съеденную, проглоченную – живую (в смысле «свежую», «съедобную») красивую, яркую пищу – по ходу ее движения внутри тела в малопривлекательную массу вплоть до того момента, когда в ней не остается ничего хорошего, и единственной задачей организма является ее отторжение.

Во втором томе – по сравнению с первым – (я говорю о композиционном и идейном замысле Гоголя, а не о пищеварительных подробностях) положение дел должно было несколько исправиться: несгибаемый напор Чичикова, его практицизм и цинизм начнут перемежаться сомнениями, терзаниями, раскаяньями, появятся также и «новые» люди вроде Костанжогло или откупщика Муразова. Что же касается третьего тома поэмы, то здесь и сам Чичиков и все другие персонажи должны были стать, наконец-то, настоящими, живыми людьми – из «мертвого» состояния «воскреснуть» для новой подлинной жизни.

* * *

Проблема, как мы можем теперь заметить, была не только в неисполнимости задуманного плана, который, как обычно выражаются литературоведы, противоречил «природе таланта Гоголя» (чаще всего имеется в виду его сатирический дар). Проблема была в той самой *последовательности и логике реализации смысла*, о которой шла речь все это время. Гоголевская триада, исправно (хотя иногда и с корректировками в финале) срабатывавшая в большинстве его сочинений, для поэмы «Мертвые души» оказалась непригодной. Все

оказалось перевернутым с ног на голову, как в собственном гоголевском телесном самоощущении («Когда о его болезни стал его расспрашивать Языков, Гоголь объяснил, что она происходит от особенного устройства его головы, и от того, что его желудок поставлен вверх ногами»)[80].

Логика гоголевского образного мышления, как мы видели, составлена из триады, в первой части которой празднует свой праздник зрение-поглощение. Второй части соответствует некая рефлексия по поводу части первой – своего рода смысловая или сюжетная неразбериха, сумбур, дробления, сгущения, преувеличения и пр. Третья же, финальная, – это итог процесса деградации – то, что самым кратким образом можно назвать словами: «Черт его знает, что такое!»[81].

Но ведь для исполнения замысла «Мертвых душ» была потребна совсем другая, даже *противоположная* направленность движения мысли. Как можно изобразить возвышенное и светлое на том этапе исполнения художественного помысла, где только и получается, что говорить о самом низком и мертвом! На уровне «теории» Гоголь утверждает, что «нельзя устремить общество или даже все поколенье к *прекрасному*, пока не покажешь всю глубину его настоящей *мерзости*» («Выбранные места из переписки с друзьями»), [82] а именно этим – лучшим, возвышенным – он и собирался заняться во втором и третьем томах своей поэмы. Однако те «исходы, средства и пути», которые Гоголь прозревал, не стали, не смогли стать чем-то реальным и по-настоящему убедительным. Только изображение настоящего, то есть фактически, по гоголевскому плану, «мерзости», давалось ему как убеждающая читателя реальность.

Но можно ли однако обозначить содержание первого тома поэмы таким грубым словом? Так ли уж мерзок Манилов и его жена или режущий «правду-матку» Собакевич? Гоголь изобразил жизнь, какой ее увидел при ярком свете солнца, увидел все, что ее составляет, включая сюда и «незамеченных насекомых». В этом смысле первый том, хотя и посвящен он «мертвым душам», скорее, светлая книга, дарящая читателю радость и смех, побуждающие его перечитывать поэму вновь и вновь, что со словом «мерзость» никак не вяжется. Можно сказать, что здесь «теория» разошлась с практикой, верх взял *несравненный гоголевский смех*, который изменил самый статус изображаемой реальности, сделав ее объектом эстетическим и потому привлекательным.

Что такое «мерзость», как не характеристика человека в его наличном несовершенстве, включая сюда его страсти и физиологию? Выходило, что «улучшить» человека нельзя без того, чтобы заставить его стать другим по самой своей телесной природе. А это то, что самому человеку сделать невозможно. В этой неспособности изменить человеческую натуру, невозможности сделать так, чтобы человеческое тело работало

как-то по-другому (а значит, в онтологической перспективе, избежало бы и смерти), скрыта одна из причин, которые заставили Гоголя остановиться и не заканчивать поэму. Здесь же есть и то, что отчасти объясняет гоголевский отказ от жизни: он отказался от приема пищи, то есть фактически решил проблему *«сюжета поглощения» для себя лично*, перестав пропускать еду через собственное тело. «Естественный» порядок вещей, как я уже говорил, Гоголю таковым не казался, как, впрочем, и Толстому, который называет задачу избавления от смерти делом «самым главным», тем, чего на свете быть не должно[83]. И дело, собственно, Гоголем и Толстым не ограничивается; в списке «сочувствующих» окажутся Достоевский и Федоров, Циолковский и Вернадский, Чижевский и Платонов.

В этом одновременно и русская высокая мечта, и огромная беда: небреженье земным, обыденным, коли оно не вечно, и с ним все равно придется расстаться ради жизни иной – неважно, небесной или земной, но непременно бессмертной.

Гоголь раздваивается, не соглашается, как это видно из его сочинений, с заведенным порядком вещей. С одной стороны, желудок-храм, «поэзия» чревоугодия, когда «сверх одного обеда наворотишь другой» («Игроки»), с другой – отрицание идущих за этим последствий или их подсознательное переосмысление. Ведь если царица из «Пропавшей грамоты», питалась «золотыми галушками», то, согласно логике натуры, ими же и облегчалась: золото на входе, золото и на выходе. По большому же счету в Гоголе видно несогласие с миропорядком вообще: или превратить ночь в день (чтобы ночью «видно было, как днем»), или – полное неприятие мира: «Внутри рвет меня, все немило мне: ни земля, ни небо…» («Наброски плана…»). Отсюда – внутреннее несогласие с установленным для человека законом телесного существования, что в сюжетном, то есть метафорическом, превращенном виде сказалось на гоголевских попытках корректировки или переиначивания финалов и вообще *реабилитации низа*. И вместе с тем – понимание того, что закон как наказание за первородный грех установлен Богом, и, следовательно, подчиниться ему необходимо. По сути, это все тот же вопрос, который раздваивал внимательно прочитавшего гоголевские сочинения Мережковского – как можно по-христиански жить здесь, на земле, если главная жизнь – там: «Жить в Боге значит уже *жить вне самого тела*…»[84].

Гоголь сам ощущал в себе непреодолимую душевную и телесную раздвоенность и не раз говорил об этом: отсюда идет и темный «мистический материализм» его сочинений, и вместе с тем истовая проповедь христианского отношения к жизни и смерти, его «вопль»: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, прелазай иначе, есть тать и разбойник»[85].

Так или иначе, можно сказать, что начало того раздвоения, метания между земным и небесным, которым была отмечена духовно-интеллектуальная жизнь России века девятнадцатого и которое достигло своей высшей точки в фантастической «теории и практике» большевистской революции, угадывается уже в Гоголе.

Ведьма и кошка

(Детский опыт Гоголя)[86]

Фрагмент из «Вия», где Хома Брут встречается с ведьмой, а затем убивает ее, стоит привести хотя бы частично, чтобы затем было легче сопоставлять его детали с «Майской ночью» и гоголевским рассказом об одном из его детских проступков.

Среди ночи ведьма входит к философу и начинает его «ловить». Хома хотел было бежать, но «старуха стала в дверях и вперила в него сверкающие глаза и снова начала подходить к нему». Хома чувствует, что не может двигаться и говорить. «Он слышал только, как билось его сердце; он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула его голову, вскочила с быстротой кошки к нему на спину, ударила метлой по боку и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих». Затем Хома летит над озером или морем, видит под собой дно, прозрачную воду, прибрежную осоку и выплывающую из-за нее русалку. «“Что это?” – думал философ Хома Брут, глядя вниз, несясь во всю прыть. Он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение». Освободившись от ведьмы, Хома сам вспрыгнул ей на спину, «схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикие вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва зазвенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу: и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха? “Ох, не могу больше!” – произнесла она в изнеможении и упала на землю. (…) Перед ним лежала красавица с растрепанною рос кошною косой, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя кверху очи, полные слез. Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух».

Теперь приведем фрагмент из «Майской ночи», где найдется немало сходных подробностей. «Настала ночь: ушел сотник с молодою женою в опочивальню; заперлась и белая панночка в своей светлице. Горько сделалось ей; стала плакать. Глядит: страшная черная кошка крадется к ней: шерсть горит, и железные когти стучат по полу. В испуге вскочила она на лавку: кошка за нею. Перепрыгнула на лежанку: кошка и туда, и

вдруг бросилась к ней на шею и душит ее. С криком оторвавши от себя, кинула на пол; опять крадется страшная кошка. Тоска ее взяла. На стене висела отцовская сабля. Схватила ее и бряк по полу – лапа с железными когтями отскочила, и кошка с визгом пропала в темном углу. Целый день не выходила из светлицы своей молодая жена; на третий день вышла с перевязанною рукой. Угадала бедная панночка, что мачеха ее ведьма и что она перерубила ей руку».

Далее следует рассказ о том, как отец выгнал панночку из дома и как она бросилась в воду. С той поры она стала главной над всеми утопленницами. «В одну ночь увидела она мачеху свою возле пруда, напала на нее и с криком утащила в воду. Но ведьма и тут нашлась: оборотилась под водою в одну из утопленниц и через то ушла от плети из зеленого тростника, которою хотели ее бить утопленницы». Затем в главе «Утопленница» Гоголь дает картину глубокого прозрачного пруда, где водят свой хоровод погибшие девушки. Молодой козак помогает панночке найти ведьму-убийцу, меж ними происходит поединок, который заканчивается победой панночки.

Не ставя перед собой задачи провести полный сопоставительный анализ фрагментов из «Вия» и «Майской ночи», я отмечу лишь некоторые особенности, которые указывают на их несомненное внутреннее родство.

Итак, общая ситуация схватки. Ее этапы. *Одиночество*. Это обязательное условие. Герой должен остаться один среди тишины и темноты. Хома – в хлеву, сотникова дочка – в светлице.

Нападение. Первой нападает ведьма, действуя в обоих случаях примерно одним и тем же образом – медленно подкрадываясь и «ловя» свою жертву.

Страх. Страшно и Хоме, и панночке. *Стук*. В «Вие» философ слышит посреди ночной тишины стук своего сердца. В «Майской ночи» по полу стучат железные когти кошки.

Ведьма-кошка. Персонаж вполне традиционный; в данном случае для нас важны гоголевские детали, которые, как выясняются, указывают на наличие общего для обеих повестей источника. В «Майской ночи» кошка описана весьма выразительно. В «Вие» на Хому нападает старуха, однако повадка и черты ее вполне кошачьи: она крадется к Хоме, глаза ее горят «необыкновенным блеском». Наконец, на спину Хоме она, как пишет Гоголь, вспрыгивает с «быстротою кошки».

Битье. Ведьма-кошка нападает на человека. Герои, защищаясь, бьют ее. Хома – поленом, панночка – отцовой саблей[87].

Путь к победе. В обоих случаях победа достается герою не сразу. Да и когда он побеждает, характер победы оказывается весьма условным: сотникова дочка одолевает ведьму, лишь став утопленницей, а Хома, убив ведьму, вскоре и сам помирает. Что касается рисунка самой схватки, то он одинаков: сначала наступает ведьма-кошка, затем верх берет герой.

Утопленница-русалка. В «Майской ночи» утопленница – главная героиня. В «Вие» утопленницы также присутствует: Хома летит над озером, где плавает «созданная из блеска и трепета» русалка.

* * *

От утопленницы-русалки – один шаг до темы воды. Но прежде чем говорить об этом, нужно обратиться к одному свидетельству, которое может объединить сказанное ранее, «Майскую ночь» – с «Вием». Дело в том, что сами по себе «ведьма-кошка» или боязнь темноты не несут в себе ничего индивидуального: подобными темами полнится и фольклор и литература.

Индивидуальность, персона проявляют себя тогда, когда в них сказывается история конкретной человеческой жизни. В этом отношении интересно сопоставить взятые нами эпизоды из «Вия» и «Майской ночи» с примечательным событием из раннего гоголевского детства. Вот как передает этот случай – со слов самого Гоголя – А. О. Смирнова.

«Было мне пять лет. Я сидел в Васильевке. Отец и мать ушли. Оставалась со мною одна старуха няня, да и она куда-то отлучилась. Спускались сумерки. Я прижался к уголку дивана и среди полной тишины прислушивался к стуку длинного маятника старинных стенных часов. В ушах шумело, что-то надвигалось и уходило куда– то. Верите ли, – мне уже тогда казалось, что стук маятника был стуком времени, уходящего в вечность. Вдруг слабое мяуканье кошки нарушило тяготивший меня покой.

Я видел, как она, мяукая, осторожно кралась ко мне. Я никогда не забуду, как она шла, потягиваясь, а мягкие лапы слабо постукивали по половицы когтями, и зеленые глаза искрились недобрым светом. Мне стало жутко. Я вскарабкался на диван и прижался к стене. “Киса, киса” – пробормотал я и, желая ободрить себя, соскочил и, схвативши кошку, легко отдавшуюся мне в руки, побежал в сад, где бросил ее в пруд и несколько раз, когда она старалась выплыть и выйти на берег, отталкивал ее шестом. Мне было страшно, я дрожал, а в то же время – чувствовал какое-то удовлетворение, может быть, месть за то, что она меня напугала. Но когда она утонула и последние круги по воде разбежались – водворились полный покой и тишина, – мне вдруг стало ужасно жалко “кисы”. Я почувствовал угрызения совести. Мне казалось,

что я утопил человека. Я страшно плакал и успокоился только тогда, когда отец, которому я признался в поступке своем, меня высек»[88].

Родство этой истории с сюжетами из «Вия» и «Майской ночи» очевидно и не требует специальных доказательств. Другое дело, что она кое-что проясняет в самих сопоставлявшихся нами эпизодах.

Я уже говорил о воде в «Вие»: там она дана как фон, на котором развивается история поединка Хомы с ведьмой. Детский случай Гоголя (утопление кошки в пруду) указывает на то, что вода здесь также уместна, как и в сюжете из «Майской ночи». Можно сказать, что история с утопленной кошкой становится своего рода пра-сюжетом для обоих эпизодов[89]. Контуры свершенного в детстве преступления пробиваются сквозь взятые нами картины из «Вия» и «Майской ночи». Утопленная кошка, ужас случившегося в детстве не давали себя забыть («Я никогда не забуду, как она шла...»), сказавшись и в отождествлении кошки и ведьмы – уже не фольклорном, а глубоко личном, и в теме воды как стихии в которой и рядом с которой свершается что-то страшное.

Детским случаем закладывается и ход схватки. Первой нападает кошка (реально или мнимо), а герой отходит, отступает, отбивается. Пятилетний Никоша (детское имя Гоголя) «отталкивал» кошку шестом: отталкивал – считай, бил. Хома Брут лупил ведьму поленом, сотникова дочка – ударила саблей.

Общим оказывается и чувство жалости к ведьме-кошке, хотя сама направленность этого чувства может быть различной. Маленькому Никоше «стало ужасно жалко» загубленной им кошки. Хома испытывает жалость к избитой им насмерть ведьме. В «Майской ночи» мотив жалости переходит в финал повести, где панночка превращается из жертвы в агрессора. Она раздваивается, подобно тому, как это было с Хомой в «Вие», который сначала был страдающей фигурой, а затем, став убийцей, пожалел красавицу-ведьму («жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им»). Разница в том, что, если в «Вие» смена ролей произошла быстро, в пределах одного эпизода, то в «Майской ночи» история сильно затянулась, так что переход от одной позиции к другой оказался почти незаметным.

Я имею в виду жалобные причитания утопленницы, умоляющей козака отыскать ведьму-кошку. Козак присмотрелся и нашел среди девушек ту, что было нужно. «Ведьма! – сказал он, вдруг указав на нее пальцем». Похоже на цитату из «Вия» с той разницей, что «вием» здесь оказывается сам козак.

«Жалость», «жалоба» смещена, но все же присутствует, хотя и в иной позиции[90]. На первом же месте – наказанная ведьма, чувство осуществившейся справедливости, то самое чувство «удовлетворения», которое испытал, утопив кошку, маленький Никоша. Козак нашел

ведьму потому, что некуда ей было от него деться: слишком крепко засела она в памяти Гоголя, так никогда и не сумевшего позабыть о том, что случилось с ним однажды на берегу тихого глубокого пруда.

Загадка Чичикова

Темно и скромно происхождение нашего героя.

Н. В. Гоголь. Мертвые души

Гоголя постоянно беспокоило ощущение того, что миры человека и животного соприкасаются, пересекаются, отзываются друг в друге. В этом смысле «природа» для Гоголя не просто нечто противоположное «городу», но своего рода зеркало – то кривое, то увеличительное, с помощью которого он пытается понять, что составляет суть человека, его «натуру».

Страсть к «зооморфии» проглядывает в характере Гоголя вполне отчетливо. Найти ее причины вряд ли возможно, да и не в них дело, а в самой тяге к подражанию природе, к «оборотничеству», к отождествлению себя с каким-нибудь животным. «Гоголь, бывало, то кричит козлом, ходя у себя по комнате, то поет петухом среди ночи, то хрюкает свиньей, забравшись куда-нибудь в темный угол. И когда его спрашивали, почему он подражает крикам животных, то он отвечал, что “я предпочитаю быть один в обществе свиней, чем среди людей”» (из воспоминаний В. И. Любич-Романович)[91]. Нечто подобное встречаем и в «Воспоминаниях» В. А. Соллогуба: «На другой день после чтения я пошел к Васильчиковым и увидел следующее зрелище: на балконе, в тени, сидел на соломенном низком стуле Гоголь, у него на коленях полулежал Вася, тупо глядя на большую, развернутую на столе книгу; Гоголь указывал своим длинным, худым пальцем на картинки, и терпеливо раз двадцать повторял следующее: “Вот это, Васенька, барашек – бе…е…е, а вот это корова – му…у…му…у, а вот собачка – гау…ау…ау…” При этом учитель с каким-то особым оригинальным наслаждением упражнялся в звукоподражаниях»[92].

«Оригинальное наслаждение» подобного рода Гоголь явил во многих своих сочинениях; сказалось это и в «Мертвых душах», где уподобление людей животным приобрело вид цельной идеи, послужившей вполне определенной цели. Пообещав взглянуть на Россию с «одного боку», Гоголь выполнил свое намерение, создав особый «кособокий» мир – мир «мертвых душ» и вместе с тем людей-животных. Главные персонажи «Мертвых душ», то есть прежде всего персонажи первого тома поэмы, и их двойники из животного царства известны давно, поэтому мы поговорим о них совсем коротко – для создания общей картины, на фоне которой и будет развита наша гипотеза.

Итак. Собакевич – натуральный медведь. «Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на это раз показался весьма похожим на

средней величины медведя. Для довершения сходства фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинны, ступнями ступал он вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги». Уподобление Собакевича медведю столь очевидно («Нужно такое странное сближение: его даже звали Михайлом Семеновичем»), что удивляться можно лишь тому, что в его фамилии указан не медведь, а собака. Впрочем, возможно, и это не случайно, ведь внешне медведь гораздо больше похож на большую лохматую собаку, чем, скажем, на кошку, тигра или льва.

Манилов – кот, ласковый, урчащий. Полжизни Манилов проводит в мягких креслах после обедов и ужинов. Его кошачья натура обнаруживает себя так же быстро, как медвежья в Собакевиче: Манилов улыбнулся и «от удовольствия почти совсем зажмурил глаза, как кот, у которого слегка пощекотали за ушами пальцем».

Ноздрев похож на всякого зверя, обладающего дурным, импульсивным характером. Однако более всего он похож на пса или волчонка, что выразилось уже в рисунке Г. Боклевского, иллюстрировавшего гоголевскую поэму. Собака – «тотем» Ноздрева. Неслучаен поэтому сидящий у него на привязи волчонок, которого Ноздрев кормит сырым мясом, желая получить из него настоящего зверя. Нюх у Ноздрева под стать всей его натуре: «Чуткий нос его слышал за несколько десятков верст...» Ноздрев – щенок-подросток. Нелепый, глупый, упрямый и веселый – «настоящий мордаш»; ему бы «Собакевичем» называться, а не его соседу.

Плюшкин на первый взгляд похож на крысу или мышь, однако угадывается в нем еще нечто более мелкое. Уже в самом начале встречи Чичикова с Плюшкиным появляется упоминание о пауке. Чичиков входит в комнату, где «стоит сломанный стул и рядом с ним часы с остановившимся маятником, к которому паук уже приладил паутину». Люстра у Плюшкина похожа на «шелковый кокон, в котором сидит червяк»; и хотя червяк – это не паук, однако рядом с упоминанием о пыли и паутине «кокон» выглядит вполне по-паучьи. Наконец, есть и прямое сравнение Плюшкина с пауком, там, где идет речь о той жизни Плюшкина, когда он еще был «человеком»: «...везде, во все входил зоркий глаз хозяина и, как трудолюбивый паук, бегал, хлопотливо, но расторопно, по всем концам своей хозяйственной паутины». Из паука-труженника Плюшкин превращается в паука-скрягу.

Коробочка, коллежская секретарша. Коробочка – курица: вокруг нее целая армия кур и индеек, а окно комнаты, где остановился Чичиков, «глядело в курятник». Вместе с тем в ней есть нечто растительное. Гоголь хорошо разбирался в цветах и травах, так что слово «коробочка» могло иметь для него и некий ботанический оттенок.

Обыкновенно Чичиков заказывал себе поросенка с хреном или бараний бок. Попав же к Коробочке, Чичиков оказывается на необычной для него лишенной мяса диете: «грибки, пирожки, скородумки, шанишки, пряглы, блины, лепешки со всякими припеками: припекой с луком, припекой с маком, припекой с творогом, припекой со сняточками», то есть все почти вегетарианское. «Пресный пирог с яйцом» не в счет, поскольку яйцо не мясо, да и тем более именно яйцо возвращает нас к теме курицы.

Из героев первого тома «Мертвых душ», связанных с природным кодом поэмы, остались чичиковские слуги – Петрушка и Селифан. Если продолжить наши аналогии, то Селифан также попадет в разряд птиц (Чичиков называет его «гусем»), а Петрушка окажется пахучим корнеплодом. Впрочем, на животно-натуральных параллелях Гоголь в данном случае не настаивает, оставляя чичиковских слуг существами не вполне определившимися. Они важны не столько сами по себе, сколько в сочетании с их хозяином: они – часть его, а он – часть их. Тем не менее из двоих слуг наиболее значим «гусь» Селифан, которого Гоголь как будто нарочно прячет от читателя. Имя «Селифан», произведенное от латинского «Силван», т. е. «лесной», в соединении с прозвищем «гусь» дает тему диких «гусей-лебедей», на которых, по обыкновению, совершает свои путешествия русский сказочный герой. Селифан-гусь – это кучер, своего рода двигатель всей чичиковской компании, и именно от его усердия и сметки зависит, как далеко и быстро полетит вся эта странная «птица-тройка».

На всех перечисленных персонажей Гоголь смотрит осудительно. Во всяком случае, ему бы так хотелось, поскольку вопрос не в том, что перед нами отъявленные злодеи или мошенники, а в том, что речь идет о «пошлости жизни», о существах как будто и не живущих человеческими жизнями в высоком смысле этого слова. Оттого они и поименованы «мертвыми душами», носят звериные маски, хотя и показаны Гоголем со вкусом и удовольствием, которое невольно передается и читателю.

* * *

Не было бы особого смысла рассуждать на эту не составляющую особого секрета тему, если бы не тот ход, который можно сделать в данном положении. А что же сам Павел Иванович? Единственный человек, оказавшийся в посреди котов, кур, медведей, собак, мышей, пауков (прибавим к этому «живность» из второго тома – ослов, рыб, свиней и пр.)? Чичиков как будто бы противостоит миру животных, поскольку сам в зверином происхождении не замечен. Заподозрить в этом гладко выбритом, округлом и «приятном во всех отношениях» господине какую-нибудь замаскировавшуюся свинью довольно трудно. И, похоже, ее действительно нет, поскольку здесь случай куда более тонкий и хитрый. В Чичикове сидит такой зверь, что сразу и не догадаешься.

Только настойчивость Гоголя в уподоблении людей животным и его общий план, который должен был развернуться на всех трех частях поэмы, позволяет нам обратиться к Павлу Ивановичу с тем же самым вопросом.

Начнем с черты вполне человеческой, разве что в данном случае странно раздувшейся. У Чичикова такая «внимательность к туалету», какой даже не везде видано. Его воротник и манишка могут навести изумление на всякого: они «белей и чище снегов». Едва только Павел Иванович поселился в комнате, как она приняла «вид чистоты и опрятности необыкновенной». Или: «После небольшого послеобеденного сна он приказал подать умыться и чрезвычайно долго тер мылом обе щеки, подперши их изнутри языком». Или еще: Чичиков побрился так, что «щеки сделались настоящий атлас в рассуждении гладкости и лоска». Повсюду одно и то же – опрятность «необыкновенная», чистота «необычайная». Тем более что рядом постоянно болтается неопрятный и немытый Петрушка.

«Ты, брат, черт тебя знает, потеешь, что ли. Сходил бы хоть в баню». Чичиковский совет неслучаен. Если принять версию о Чичикове-звере, правда, пока еще звере неведомом, сопоставив ее со страстью Чичикова к чистоте и приятному запаху, то напрашивается одно предположение. Постоянные «вспрыскивания» одеколоном и мытье Чичикова похожи на войну, которую он ведет против своего собственного запаха. Отсюда эти постоянные обтирания «с ног до головы мокрою губкой», «непременная банка с одеколоном» и табакерка с фиалками, положенными туда для аромата. Одеколоном культуры Чичиков как будто пытается заглушить запах собственной природы.

Еще одна важная черта. Несмотря на свою изрядную полноту и солидный возраст, Павел Иванович чрезвычайно легок и подвижен, причем Гоголь, как и в случае с опрятностью, представляет резвость Чичикова как нечто особенное. Тут примеров множество. Чичиков «расшаркивался и кланялся с особенною ловкостью»; Чичиков «расшаркивался с ловкостью неимоверной»; «несмотря на полноту корпуса, отпрыгнул несколько назад с легкостью резинового мячика»; вскочил в «коляску с легкостью почти военного человека» и т. д. Помимо смысла легкости и прыгучести, в «резиновом» мячике можно услышать оттенок, значение которого сегодня забыто, но в гоголевские времена еще было актуальным. В греческом языке «резина» (resina) – это пахучая смола, предназначенная для уничтожения волос на теле. Волосы – знак звериной природы, оттого (если, конечно, следовать выбранной нами линии) так прилежен Павел Иванович в своем бритье или выдергивании торчащих из носа волосков.

Итак, налицо два факта: удивительная ловкость и подвижность Чичикова сочетаются с не менее удивительным стремлением к чистоте и

культурному запаху. Одно часто идет в паре с другим. Очень любопытны, например, штуки, которые Чичиков проделывал, прихорашиваясь, перед зеркалом, когда оставался один в комнате. То подпрыгнет на манер антраша, то расшаркается ножкой, то подбоченится, то отбежит назад с особым поворотом туловища. Перед посещением бала у губернатора Чичиков целый час гляделся в зеркало, придавая своему лицу самые различные выражения: «…то важное, то степенное, то почтительное, но с некоторой улыбкой, то просто почтительное без улыбки; отпущено было в зеркало несколько поклонов в сопровождении неясных звуков, отчасти похожих на французские, хотя по-французски Чичиков не знал вовсе». А кроме того, пританцовывая перед зеркалом, Чичиков еще и подмигивает бровью, делает «кое-что даже языком» – словом, резвится, кривляется, как обезьяна.

Если и искать Павлу Ивановичу «собрата» в зверином царстве, то лучшего выбора не сделать. Чичиков-обезьяна вертится перед зеркалом, перенимает чужие манеры, учится быть другим, учится быть похожим на культурного человека. Обезьяна – эмблема ловкости, гибкости, гений подражания. Чичиков едет по России, меняет лица, маски, приноравливается, принимая форму тех, с кем ему приходится иметь дело. Обезьянствуя, он становится своего рода зеркалом, в котором его партнеры видят самих себя, но уже подправленных и приглаженных; оттого Павел Иванович всем так и нравится. «Зеркало и обезьяна» – это почти что басня Крылова (любимейшего гоголевского автора), а чичиковские «антраша» и кривляния перед зеркалом – те же самые «ужимки и прыжки», что и у басенной обезьяны.

Происхождение Чичикова, как сообщает Гоголь, «темно». Лицом своим на родителей он «не походил: по крайней мере, родственница, бывшая при его рождении (…) взявши в руки ребенка, воскликнула: «Совсем вышел не такой, как я думала! Ему бы следовало пойти в бабку с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился, просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца». Неясно, отчего Гоголь обращает внимание на то, что Чичиков не похож на своих родителей. Во всяком случае, понять это, исходя лишь из сюжетных соображений, довольно трудно, поскольку названная особенность ни к чему не ведет и ничего не предполагает. Если же держаться избранной нами линии, то непохожесть Чичикова на родителей можно истолковать как намек на его особую природу. И поскольку речь идет об обезьяне, то тема Антихриста напрашивается сама собой. Однако теперь эта – известная тема – поддерживается не только тем, что Чичиков носит «инфернальный» фрак «цвета наваринского пламени с дымом» и подмигивает правым глазом («лукавый» – эпитет черта), но и его обезьяньей природой.

Чиновники приняли Чичикова за переодетого Наполеона. Но Наполеон как раз и назван Антихристом, которого держат на «каменной цепи, за шестью стенами и семью морями». Дьявол – обезьяна Бога (Diabolis est simia Deus). Антихрист – обезьяна Христа. Антихрист-обезьяна, сидящий на каменной цепи у Бога, в земном сниженном прочтении оборачивается обезьянкой на цепочке у заезжего немецкого гаера. «Хитер немец: обезьяну выдумал!». В русском переводе латинской формулы слово «обезьяна» (simia) оказалось сильнее, чем исходное «подобие» или «сходство» (simila), отчего изменился и общий смысл. Вместо указания на внешнее сходство Антихриста и Христа появился образ обезьяны в его животном значении, без напоминания о сходстве. Исходно же речь шла именно о подобии – искаженном, ущербном, но именно подобии.

Полезно прислушаться к самой фамилии главного героя «Мертвых душ»: «Чичиков». У А. Белого Чичиков – это «чижик». Однако помимо натяжки чисто звуковой, данный вариант расшифровки фамилии Павла Ивановича с общей идеей поэмы никак не сопрягается. Чичиков – далеко не «птичка Божия», а существо весьма хитрое, может быть, даже опасное, во всяком случае, с точки зрения закона. Сопоставление «Мертвых душ» с «Дон Кихотом» позволяет установить связь между Селифаном и Санчо, Петрушкой и Пансо, и Чичиковым и Кихотом, прочитанным на старинный манер, как «Чишот»[93]. В звукосочетании «чичиков» можно также расслышать «чечевицу» или «чеченца», однако эти слова мало что проясняют в контексте смыслового целого поэмы (а Гоголь, как известно, почти всегда называл своих героев не просто так, а со смыслом).

Если же смотреть на дело с предлагаемой мной точки зрения, которая – лишь вариант возможных интерпретаций в этой туманной области, тогда в фамилии Павла Ивановича проступят звуки обезьяньего голоса и имен, которыми их нередко называют: «Чита» или «Чичи» (ср. с итальянским обозначением обезьяны – scimmia). Иначе говоря, у Чичикова обезьянья фамилия, как будто специально созданная для осмеяния и передразнивания. Этим, собственно, и занимается в финале первого тома «Мертвых душ», увидев человека, похожего на Чичикова, некий воображаемый читатель: «…как ребенок, позабыв всякое приличие, должное званию и летам, побежит за ним вдогонку, поддразнивая сзади и приговаривая: “Чичиков! Чичиков! Чичиков!”».

Еще один аргумент из области литературных параллелей. Эпизод, где Павел Иванович произносит свое знаменитое: «Давненько не брал я в руки шашек», содержит набор смыслов, весьма близкий тому, что присутствует в сказке об ифрите и царевиче из «Тысячи и одной ночи». Чичиков-*обезьяна* играл в *шашки*. Царевич, превращенный ифритом в *обезьяну*, играл в *шахматы*. И царевич, и Чичиков выигрывают свои

партии (первый фактически, второй – потенциально). И тот и другой рыдают в финале и рвут на себе волосы (царевич в конце сказки, Чичиков во втором томе поэмы). Возможно, речь идет о простом совпадении, однако общий рисунок событий весьма схож, тем более что превращение царевича из обезьяны в человека происходит на фоне появления различных животных – льва, кота, волка, петуха и др.

Животные в арабской сказке – это различные облики беса-ифрита. Зооморфия «Мертвых душ» – также жест в сторону природного низа, знак того состояния, которое человек должен преодолеть. В этом смысле мир, в котором находится Чичиков, можно назвать если не инфернальным, то, во всяком случае, до-человеческим, звериным. Павел Иванович Чичиков как раз и показан на зверином фоне. Он – посреди заповедника, где бродят медведи, собаки, коты, пауки. Он – в окружении ходячих «мертвых душ». Если учесть латино-итальянскую параллель («душа» и «животное» – anima и animal), то название гоголевской поэмы оказывается своеобразным оксюмороном: то ли «мертвые живые», то ли «мертвые животные». Хотя параллель эта и необязательна, само противопоставление «живых» людей «мертвым» животным не лишено смысла. Животные живут, не осознавая себя, своей смертности; человек же знает не только о жизни, но и о предстоящей ему смерти. Парадокс ситуации в том, что неведенье в отношении смерти делает животных как бы мертвыми при жизни, в то время как человека знание о смерти делает по-настоящему живым. Если животное постоянно испытывает страх, тревогу (пугливы и насторожены все, начиная от зайцев, и кончая львами и волками), то человек, имея все основания задохнутся от страха перед неизбежностью смерти, способен жить так, будто ее нет вовсе.

И более того, сама мысль о смерти очищает душу от скверны, во всяком случае, должна была бы очищать, если бы была продумана по-настоящему глубоко. «Будьте не мертвые, а живые души, – говорит Гоголь. – Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом…»[94]. А это значит, что страх смерти может быть ослаблен, отодвинут верой в жизнь вечную. Душа должна стремиться вверх, прочь от всего того, что тянет ее вниз, в царство «мертвых душ», в царство Зверя. Как раз такого движения не наблюдается в Чичикове, каким он явлен в первом томе поэмы. Нельзя сказать, что он безнадежно погряз во грехе, однако жизнь его скорее напоминает сон, нежели человеческую, исполненную высокого смысла жизнь. Чичиков живет и не живет одновременно. Его существование ущербно, искажено; оно примерно так же походит на жизнь подлинную, как обезьяна походит на человека.

Чичиков – фигура эмблематическая. И если в нем сидит обезьяна, значит, она сидит в самом народе. И хотя Гоголь хотел показать Россию лишь «с одного боку», взять такого героя, «чтобы показать недостатки и

пороки русского человека, а не его достоинства и добродетели», от обобщений здесь не уйти. Интересующая нас тема обезьянства, то есть подражания, комического копирования, появляется в гоголевских текстах именно там, где ее в данном случае и следовало бы ожидать, – в *моменты обобщений*. Например, в «Шинели»: «...на святой Руси все заражено *подражанием*, всякий *дразнит и корчит* своего начальника»[95]. Или в «Мертвых душах»: «...бал, не в русском духе, не в русской натуре, черт знает, что такое: взрослый, совершеннолетний вдруг выскочит весь в черном, общипанный, обтянутый как чертик, и давай месить ногами». И далее: «Все из *обезьянства*, все из *обезьянства*!». Или еще определеннее – в беседе Гоголя с кн. Е. И. Репниной: «Француз играет, немец читает, англичанин живет, а русский *обезьянствует*»[96]. Тут у Гоголя в предшественниках А. Грибоедов («рождены мы все перенимать»; «ни звука русского, ни русского лица») и С. Шевырев, по «синтетической» теории которого русский народ «будет *оборотнем*, то италиянским, то французским, то немецким, то английским, то каким хотите, не изменяя в целом своей народной самостоятельности»[97].

Размышляя о будущности России в связи с проблемой западных «влияний», Гоголь приходит к заключению, что в вопросе заимствования западного опыта «русский народ невоздержан. Он перешел границы всего и впал в крайность. Жадно он схватился за все, что нужно и не нужно». В итоге – упадок хозяйства, земледелия. И снова – то же ключевое для нашего рассмотрения слово: «Страсть к *обезьянству* стала так велика, что мы готовы завести железные дороги прежде, чем подумали, откуда взять топлива»[98].

Рассуждая дальше, Гоголь пишет, что несмотря на «обезьянство», страсть к подражанию, русский народ сохраняет возможность на обретение лучшего положения. «Мы еще растопленный металл, не отлившийся в свою национальную форму; еще нам возможно выбросить, оттолкнуть от себя нам неприличное и внести в себя то, что уже невозможно другим народам, получившим форму и закалившимся в ней» («Светлое Воскресенье»). «Растопленный металл» в данном случае то же, что и «обезьянство». Это возможность изменения, в том числе и в лучшую сторону, в сторону расцвета духовного. А именно этой мыслью держится план гоголевской поэмы, которая должна была рассказать о превращении души «мертвой» – в живую. И вот почему Чичиков сопоставлен именно с обезьяной, а не с каким либо другим животным.

Среди всех зверей обезьяна занимает совершенно особое место, и если можно смело провести черту между человеком и любым животным, сказав, что они принадлежат к разным мирам, то в случае с обезьяной это не так. Обезьяна подозрительно похожа на человека; она будто намекает на его звериное прошлое. В гоголевские времена идея родства

человека и обезьяны была весьма популярной; по Бюффону, например, обезьяна – это деградировавший человек; тогда же создавались целые серии рисунков, которые показывали, как человек превращается в обезьяну и наоборот. Подводя итог сказанному, можно предположить, что Гоголь строил план своей поэмы, опираясь в том числе и на эту аналогию. Что касается вопроса о том, делалось это сознательно или нет, то ответ найти вряд ли удастся, поскольку никаких свидетельств по этому поводу не осталось. В принципе, это и не столь важно: главное, что звериная тема оказалась органичной, созвучной замыслу, а сам Чичиков-обезьяна как нельзя лучше соответствовал плану, согласно которому ему предстояло когда-нибудь превратиться в человека. Однако как раз с этой метаморфозой возникли серьезные трудности.

* * *

Гоголь надеялся, что, пройдя сквозь испытания и муки душевные, Чичиков преобразится и оживет духовно. На вопрос архимандрита Феодора (А. М. Бухарева), «оживет ли, как следует, Павел Иванович», Гоголь ответил, что «это непременно будет, и оживлению его послужит прямым участием сам царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма». Если в первом томе «Мертвых душ» Чичиков повеселился и посмеялся немало и от своей обезьяньей природы не отказался, то во втором томе устойчивым знаком, предвещающим чичиковское преображение, становится стихия плача. «Слезы вдруг хлынули из глаз его», или: «Он не договорил, зарыдал громко от нестерпимой боли сердца» и т. д. Оглядка Гоголя на христианское понимание плача как высшей, по сравнению со смехом, ценности, здесь очевидна. На смену комизму и легкости первого тома приходят патетика и слезы второго. Становится понятной и логика превращения Чичикова из обезьяны в человека, из души «мертвой» в «живую», христианскую. Умерив желание смеяться и смешить читателя, Гоголь как будто пытается освободить Чичикова от его животной природы.

Хотя сам Гоголь в первом томе поэмы говорит о «высоком торжественном смехе», слезы второго тома не оставляют сомнений относительно его выбора. Аристотелевское определение человека как существа, которому свойственно смеяться, здесь остается невостребованным. Из второго тома «Мертвых душ» начинает уходить смех, тот самый смех, который как раз и составляет, вместе с мыслью, суть человеческой натуры, и что-то непонятное происходит с самой второй частью поэмы. Прежде «невидимые миру слезы», становятся видимыми, размывая картину, прежде ясную и отчетливую. Чичиков рыдает, испытывает «неведомые дотоле, незнакомые чувства», но из этого толком ничего не происходит. Из веселой и резвой обезьянки в человека раскаивающегося и плачущего Чичиков превращаться не хочет, как будто стараясь удержаться в компании медведей, кошек и

собак. Говоря языком «Ревизора», вместо лиц – все те же «свиные рыла» (любопытно, что в случае, послужившем основой для «Ревизора», участвовали люди со звериными фамилиями: по одной версии – некто Свиньин, по другой – Волков).

Как известно, Гоголь относился к собственным литературным усилиям не просто серьезно, а мистически-серьезно. «Мертвые души» были для него не только литературным сочинением, но, как теперь принято говорить, «проектом», с помощью которого Гоголь всерьез думал изменить жизнь России. Гоголь верил в магию письма, особенно своего слова, и поэтому нескладывающиеся (после гениального первого) тома поэмы были для него неудачей не просто эстетической, но и онтологической. В этом обстоятельстве, как не однажды отмечалось, следует искать одну из причин отказа Гоголя от жизни: то, что было им задумано как самое главное, не удалось. Ноша оказалась слишком тяжела, поскольку поэма – по причинам, которые мы не можем обсуждать, – перестала писаться так, как она должна была написаться, – с полной гоголевской силой и убедительностью.

Из записки архимандрита Феодора: «“А прочие спутники Чичикова в «Мертвых душах»? – спросил я Гоголя: – они тоже воскреснут?” – “Если захотят”, – ответил он с улыбкой». Не захотели, вернее, не смогли. Национальный «заповедник» устоял. Россия, как скажет позже другой великий русский писатель, так и осталась «игрой природы, а не ума».

«Чтобы видно было, как днем»

(Мистика «ночного света» у Гоголя)

«...Нужно осветить всю церковь, так, чтобы видно было, как днем», – эти слова произносит философ Хома Брут, оставшись один в ночной церкви и зажигая одну свечу за другой, чтобы осветить каждый уголок.

Тема соединения, сочетания тьмы и света представлена в этом случае в одной из своих наиболее выразительных точек. В целом же сама мысль или тяга к тому, чтобы свет и мрак уживались друг подле друга, была очень важна для Гоголя. И хотя стремление к соединению света и мрака, к описанию ночных огней, свечей, серебряного месяца вообще характерно для писателей-романтиков, гоголевский случай выделяется своей интенсивностью и особой направленностью. Еще В. Розанов заметил, что Гоголь «все явления и предметы рассматривает не в их действительности, но в их пределе».[99] Нечто подобное можно сказать и об изображении темноты и света (или их сочетании), они также даются Гоголем в их пределе. Плавных переходов от яркого к темному у Гоголя мало, зато часто встречается резкое сочетание блеска и тьмы; так сказать, свето-тень без компромиссов. Особенно важны для него сочетания, в которых одно явно противоречит другому: тьма – свету или день – ночи. Можно сказать, что Гоголю *не хватало света дня*, или же

этот *свет его не устраивал*, и он искал средств высветить светом – реальным или ирреальным – все, что по тем или иным причинам пребывало во мраке. Прежде всего речь идет о ночи, – то есть о том времени суток, которому по природе своей положено быть самым темным. Так является любимая гоголевская картинка: ночь, высветленная ярким светом месяца и горящими на черном небе звездами. Ночь, в которой видно все и «все светло».

Все светло

У Гоголя более важен не сам контраст – «свет во тьме», а осознанное или неосознанное желание охватить, облить этим светом *максимально возможные пределы*, – если это ландшафт, то весь ландшафт, если внутреннее пространство, то все пространство. Не просто свечи горят в ночной церкви, а *вся она освещена*, будто день наступил; не просто что-то в земле поблескивает, *а вся земля изнутри светится*, не просто месяц вышел на небо, а вышел, *раздвинул весь небосвод и «исполнил» собой темноту мира*. В «Гансе Кюхельгартене»: «Выходит важно месяц ясный / И *все* прозрачно, *все* светло...». В «Ночи перед Рождеством»: «Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и *всему миру*...» (слово «все», в разных его вариантах, используется Гоголем для того, чтобы указать на масштаб происходящего). В «Страшной мести», в знаменитой картине ночного Днепра: «Звезды горят и светят над миром, и *все разом* отдаются в Днепре. *Всех их* держит Днепр в темном лоне своем». Или: «Небо *все* было засеяно звездами».

В повести «Майская ночь, или утопленница» – картина превращения ночной тьмы в свет: «Огромный огненный месяц величественно стал в это время вырезываться из земли. Еще половина его была под землею, а уже *весь мир* исполнился какого-то торжественного света». И далее: «С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля *вся* в серебряном свете».

В «Вечере накануне Ивана Купалы» тема мрака, превратившегося в свет, нарастает постепенно: сначала «блеснула на небе зарница», затем показалась целая гряда цветов» и красная «почка папортника». Вот она «*становится все больше, больше* и краснеет, как горячий уголь. Вспыхнула звездочка, что-то тихо затрещало, и цветок развернулся перед его очами, словно пламя, *осветив и другие* около себя». И, наконец, само, спрятанное в земле сокровище. Середина земли «*вся осветилась* и стала как будто из хрусталя вылита». В «Ночи перед Рождеством» – та же картина; слово «все» в соединении со светом: «*Все* было видно», или: «*Все* осветилось. Метели как не бывало. Снег загорелся широким серебряным полем и *весь* обсыпался хрустальными звездами», или: «*Все* было светло в вышине. Воздух в серебряном тумане был прозрачен. *Все* было видно (...) *Все*, видя кузнеца, на минуту

останавливалось поглядеть на него». Та же всеобщность в «Тарасе Бульбе» в эпизоде, где Андрий смотрит на небо: «…*все* было открыто (…) чистота и прозрачность стояли в воздухе. Гущина звезд, составлявшая млечный путь, косвенным поясом переходившая в небо, *вся* была залита в свету». Похожая картина в «Вие»: «*Все было ясно* при месячном, хотя и неполном свете». И здесь же, хотя речь идет об обратном, использовано то же самое слово: «Долины были гладки, но *все* от быстроты мелькало *неясно* и сбивчиво в его глазах».

«Мертвые души» – вещь, во многом отличная от ранних гоголевских сочинений. Однако, когда дело доходит до блеска или света, Гоголь остается верным себе, например при описании дома губернатора: «Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. *Все было залито светом*» (ср. с описанием прихода Пирогова на званый вечер в «Невском проспекте»: «Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, воздушные летящие газы, эфирные ленты (…) – *все было для него блистательно*»).

Блеск в ночи

Свет во тьме, свет, делающий ночь чем-то другим, чем ей положено быть в «норме»: описывается ночь, а видно все, как днем. И главное, все блестит каким-то особым нереальным блеском. Как в «Страшной мести»: «…далеко *блестят* горы и Днепр. А за Днепром синеют леса. Мелькает сверху *прояснившееся* ночное небо». Небо «мелькает» – значит, облака бегут, однако главное опять-таки в необычности состояния: на улице ночь, а видно все – и блестящие горы и синие леса. Поменьше масштабом, но та же по смыслу картинка в «Майской ночи…». В ночном мраке еще «более, *еще лучше блестят* при месяце толпы хат; *еще ослепительнее* вырезываются из мрака их стены». «Блестящие» стены, может быть, и преувеличение, обмазанная известью глина вряд ли блестит, однако таков гоголевский взгляд: он видит именно это невероятно четкую контрастную картину – белые блестящие дома на фоне черной ночи. Через несколько страниц Гоголь описывает лицо Ганны, которое «при свете месяца *блистало*», в ночной сцене в «Вие» выведена русалка, «вся созданная из блеска и трепета»», а в уже упоминавшейся «Майской ночи…» свойство блеска перенесено на всю ночь, на все пространство: «ночь казалась (…) еще блистательнее». Вроде бы, о ночи естественно сказать «еще темнее», а здесь не просто «блистательно», а «еще блистательнее». Опять, как мы видим, речь идет не о том, что среди ночи можно что-то рассмотреть, а об *освещении нереальном, неправдоподобно ярком*. Как в «Ночи перед Рождеством», где в самом начале упомянута зимняя «ясная ночь», а затем Чуб произносит главные для нашей темы слова: «Нарочно, сидевши в хате,

глядел в окно: ночь – чудо. Светло; снег *блещет* при месяце. *Все было видно, как днем*».

Но если ночью все видно, как днем, то это действительно «чудо». То есть, не только что-то «красивое», но и сверхъестественное, волшебное, как сказал бы Гоголь, «наводящее изумление». Так изумлен был кузнец Вакула, когда ехал по вечернему Петербургу: «Боже ты мой, какой свет! – думал про себя кузнец, – у нас *днем не бывает так светло*» (вспомним еще раз, как вынужден был зажмуриться Чичиков, когда вошел в ярко освещенную залу в доме губернатора). И хотя в двух последних случаях нет ничего мистического, – все решили иллюминация и освещение, – сам факт нереально яркого света, света, превращающего большое темное пространство в ярко освещенное, вполне очевиден. Создается ощущение, что все эти картины превращения тьмы в блеск, ночи в день не случайны, что Гоголь знает, о чем пишет и зачем ему это нужно.

Знал об этом и Хома Брут, когда стоял посреди пустой ночной церкви рядом с гробом панночки. «Надо сделать так, чтоб *видно было, как днем*» – подумал Хома и начал зажигать одну свечу за другой, пока вся церковь не осветилась. «Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей». Значит не только «чудной», прекрасной может быть ночь, как это было в расцвеченном фонарями и иллюминацией Петербурге или перед Рождеством в Диканьке. Она может быть и страшной, хотя бы и наполненной ярким светом. Все дело в том, какие события в этой ночи происходят. Бал, фейерверки или ясная Рождественская ночь с месяцем – это одно, а пустая, залитая светом свечей ночная церковь с гробом посередине – совсем другое.

* * *

Если мрак есть отсутствие света, то можно ли сказать, что свет – это отсутствие мрака? И можно ли, связав свет с благом, сказать то же самое о тьме и зле: тьма – это отсутствие света, но разве зло – это просто отсутствие блага? Вопросы подобного рода имеют долгую историю и не имеют однозначных ответов. Хотя бы потому, что тень, а в пределе своем – ночь, существуют благодаря тому, что свет, наткнувшись на непрозрачный предмет, рождает тень. Старый пример с маленькой свечкой, которой довольно, чтобы осветить мрак и быть видимой среди этого мрака, говорит в пользу силы или активности света. Иначе говоря, свет существует, обладает сущностью, тогда как тьма ею не обладает и живет лишь отсутствием света; поэтому можно сказать «источник света», но нельзя сказать «источник мрака».

До открытия астрономами «черных дыр» так оно и было, однако теперь само знание о том, что существуют силы, способные поймать, спря тать свет в себе, заставляет взглянуть на проблему несколько иначе: впрочем, кто знает, может быть, внутри этих самых дыр все блистает? Гоголь о

«черных дырах» ничего не знал, однако силу, спрятанную в темноте ночи, ощущал всем своим существом. Точнее, не просто в темноте (она Гоголю не интересна), а именно в ночи, то есть особом, противоположном дню времени суток, когда «по правилам» ничего не должно быть видно и тем не менее все прекрасно видно. С точки зрения онтологической поэтики, такого рода предпочтения могут быть продиктованы какими-то глубинными причинами, суть которых к области культуры и идеологии не сводится: свое слово сказала здесь и природа.

Иначе говоря, Гоголя по каким-то внутренним, личным причинам не устраивал естественный свет дня и вечера; для того чтобы хорошо оглядеться в мире, ему зачем-то была потребна еще и ночь – ночь, в которой он мог бы все видеть, «как днем». Те же ясно различимые предметы – деревья, дома, река, но на фоне не светлого, а черного, звездного неба. И при этом от предметов падают тени, – так, как это бывает днем. Так возникает эффект весьма тонкий, говорящий об особом внимании Гоголя к времени ночи – интерес к ночным теням.

Ночные тени

Если с солнцем, наводящим тень на зелень дубов в начале «Сорочинской ярмарки»[100], все понятно, то ночные тени более интересны, поскольку ночная тень рождается в темноте. Вообще тень – привилегия дня, солнца. Ночь – сама по себе тень, время тени, ночью тень повсюду, поэтому, когда мы имеем дело с описанием ночных теней, это означает, что ночь должна быть по-особому светлой.

В «Вечере накануне Ивана Купала» Петрусь, дожидаясь вечера, смотрит, «не становится ли *тень от дерева* длиннее», то есть определяет время наступления темноты по увеличивающейся тени. И в «Майской ночи» дважды описываются ночные тени. В первой главе Левко и Ганна смотрят на старый дом: «*…лес*, обнимая своею *тенью*, бросал на него дикую мрачность». Во второй – снова тень и деревья: «Пруд тронулся искрами. *Тень от деревьев* ясно стала *отделяться* на темной зелени». И далее: «Божественная ночь! Очаровательная ночь! Недвижно, вдохновенно стали *леса*, полные мрака, и кинули огромную *тень* от себя».

То же и во второй главе «Страшной мести»: «…месяц показался из-за горы. Будто дамасскою дорогою и белою, как снег, кисеею покрыл он гористый берег Днепра, и *тень* ушла еще далее в чащу *сосен*». Вот уж, казалось бы, и не видно почти ночной тени, вся спряталась в чащу, так и этого – теперь уже *отсутствия тени* – оказывается достаточным для того, чтобы его зафиксировал гоголевский взгляд.

Или еще из «Вия». Описывая ночной полет Хомы, Гоголь в самом начале упоминает ночные тени: «*Тени от дерев и кустов*, как кометы,

острыми клинами падали на отлогую равнину» (косвенным образом в рубрику ночных теней попадает и описание леса в этой же сцене: «в стороне потянулся черный, как уголь, лес»). Чаще всего у Гоголя идет речь о тенях от деревьев, но если действие происходит в городе, то появляются и другие тени. Например, в «Портрете»: «…сиянье месяца становилось сильнее. *Полупрозрачные легкие тени* хвостами падали на землю, отбрасываемые домами и ногами пешеходцев». Похожая картина в «Невском проспекте»: «…как только сумерки упадут на домы и улицы и будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь (…) *Длинные тени* мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста». Какими бы ни были ночные тени, особый интерес к ним у Гоголя очевиден.

Обобщая ситуацию, еще раз подчеркну, что ночные тени – не просто деталь в числе прочих, а нечто важное. Тени посреди ночи указывают на то, что законное время темноты обладает свойствами дня, то есть времени света. Это не романтические, а совершенно реальные физические тени, на которые Гоголь постоянно обращает внимание. И хотя ночные тени есть и у других авторов, например у Я. Полонского, все дело, как обычно, в интенсивности их упоминания: здесь Гоголю равных нет.

Столь же очевидным является то, что, описывая ночь, Гоголь настойчиво упоминает об ослепительно блестящих лицах или стенах домов. То есть дает картину явно преувеличенную, не соответствующую нормальному положению дел. Эта картина ярко освещенного мира – деревьев, реки, домов, людей, над которым вместо голубого неба раскинулось *черное небо со звездами*, эта ночь, подобная дню, ночь, в которой предметы отбрасывают тени, как днем, и составляет предмет особого гоголевского интереса и влечения. Влечения, скорее всего, безотчетного, соответствовавшего каким-то внутренним, едва ли не телесным интуициям. Другое дело, что эти интуиции могли быть так или иначе поддержаны текстами, прежде всего, Библейскими (об этом пойдет речь ниже), где шла речь о том, что именуется «новым небом» и «новой землей».

Обыкновенно противопоставляют двух Гоголей – собственно художника, давшего ряд картин, которые можно посчитать далекими от хри стианского мировидения, и религиозного мыслителя, отказавшегося от всякого словесного живописания и занявшегося публичной «просветительской», если так можно в данном случае выразиться, деятельностью. Формально так оно и есть, однако трудно себе представить, чтобы неверующий и несведущий в христианстве человек как-то вдруг сделался не просто верующим (вера как благодать может прийти и мгновенно), но знатоком Священного писания, церковной литературы и всей церковной обрядности[101]. На самом деле, как

известно, Гоголь – даже в тот период, который можно назвать «романтическим» или «языческим», – занимался теологическими вопросами весьма углубленно, проявляя интерес как к христианству официальному, так и к мистической традиции вообще, включая сюда неоплатонизм и учение гностиков. Иначе говоря, предположение о том, что «Вечера на хуторе близ Диканьки» писал Гоголь-язычник или еретик, а «Светлое Воскресенье» – Гоголь-православный, действительности не соответствуют. Совершившаяся в Гоголе в сороковые годы перемена стала возможной благодаря той духовной работе, которую Гоголь проделал в молодости, когда миру являлись самые легкие и веселые из его сочинений. Впрочем, не станем упрощать положения и в этом случае: и «Старосветские помещики», и «Шинель» дают нам примеры сочувствующего, сострадающего взгляда писателя-христианина. В этом смысле противопоставление двух этапов гоголевского мировоззрения хотя и не отменяется вовсе, но уступает место взгляду более широкому, позволяющему увидеть Гоголя как фигуру целостную и равную себе в основных своих духовных проявлениях.

Что касается гоголевского «язычества», то оно если и имеет место, то примерно такое же, как и в общей народной традиции, где прежние дохристианские представления уживались с христианскими. Лучше всего об этом сказал сам Гоголь в специальном примечании о «колядках» в начале повести «Ночь перед Рождеством»: «Говорят, что был когда-то болван Коляда, которого принимали за бога, и что будто оттого пошли и колядки. Кто его знает? Не нам, простым людям, об этом толковать. Прошлый год отец Осип запретил было колядовать по хуторам, говоря, что будто сим народ угождает сатане. Однако ж, если сказать правду, то в колядках и слова нет про Коляду. Поют часто про рождество Христа; а при конце желают здоровья хозяину, хозяйке, детям и всему дому».

Вся рождественская повесть Гоголя – одна «весело смеющаяся ночь», освещенная «чудным» светом месяца и искрами звезд. Но временем ночи суточный круг не исчерпывается; ночи предстоит вечер и его закатный свет – свет вечерний.

Свет вечерний

Бог есть Свет. А раз так, то тема Божественного Света, предвещающего новое, чаемое состояние мира, оказывается важнейшей для того, кто, не удовлетворяясь образом словесным, метафорическим, жаждет картины зримой, наглядной. «...Проходит образ мира сего» (1 Кор. 7, 31), и «...небо и земля прейдут» (Мф. 24, 35). Изменится мир, образ мира, поскольку он будет освещен новым светом. Вопрос о Свете, в его переводе на язык человеческих возможностей становится, таким образом, *вопросом об освещении*, то есть о той картинке дня, вечера или

ночи, которая могла бы в какой-то степени соответствовать представлению о мистическом Свете. Но как представить этот Свет, с чем сравнить из того, что явлено человеку в его земной обычной жизни? Свет дня для этого явно не подходит, поскольку день – это обычное, вполне заурядное состояние мира. Ночь – тоже, тем более что ночь – это нечто противоположное дню, то есть свету.

Гоголь хорошо знал библейские и богослужебные тексты, и поэтому все, что сказано в них о Свете, вряд ли осталось бы им незамеченным. Однако дело в том, что сведения подобного рода имеют метафорический или обобщенный характер, а их разнообразие создает смысловое напряжение для всякого, кто, несмотря на безнадежность предприятия, все же захочет понять, каким именно будет ожидаемый Свет. Иисус Христос, Его Свет именуется по-разному: «звезда светлая и утренняя» (Откр. 22, 16), а чаще всего – «Солнце» или «Солнце правды» (Рождественский тропарь и др.). Но дневное солнце – это нестерпимый свет, на который человек без боли смотреть не может. Другое дело солнце, пришедшее к закату. Бог-Логос, как пишет С. С. Аверинцев, смягчает свое непереносимое для человеческого глаза сияние и предстает в смиренном облике как «свет вечерний»[102] (для сравнения: в книге пророка Захарии, сказано, что Господь должен явиться ни днем, ни ночью, а вечером: «…лишь в *вечернее время* явится свет» (Зах. 14, 7).

Время солнечного заката, когда появляется Венера (Геспер – звезда вечерняя), – это время, когда небо окрашено спокойным розовым светом. Именно этот свет ранние христиане связали с Иисусом Христом и назвали «светом вечерним» (φῶς ἑσπερινόν). В светиличном песнопении II века н э. «Свете тихий» этот свет именуется «вечерним» и «тихим»: «*Свете Тихий* святые славы, Безсмертного Отца небесного, святого блаженного, Иисуса Христа: пришедше на *запад солнца, видевше свет вечерний*, поем Отца, Сына и Святаго Духа, Бога». В древнегреческом языке слово «ιλαρός», переведенное на церковнославянский язык как «тихий», несло в себе одновременно смыслы «радости» и «мягкости», «тихости»[103]; соответственно и перевести его можно было по-разному. Например, при переводе этого песнопения на английский язык в большей степени проступило первое значение («gladsome»), в русском – второе: «тихий» свет заката – свет тихой милости (а значит, и радости, «свет утешный»), которую дарит человеку Иисус Христос.

От света «тихого» и «вечернего» – один шаг до парадоксального на первый взгляд «света невечернего», появляющегося в более поздней литургической традиции. В данном случае, все опять связано с проблемой перевода, поскольку в древнегреческом языке слово «ἑσπερινόν» означает одновременно и «вечер» и «закат». И если в «свете вечернем» главным было указание на свет и цвет закатного неба, то в

«свете невечернем», образованным через отрицание – «ανέσπερός» главным стал смысл *самого заката* или захода солнца. Таким образом, словосочетание «свет невечерний», которым именуется Иисус Христос, означает «свет незаходимый», «незакатный», или свет, сияющий вечно. В предисловии к книге «Свет невечерний» о. Сергий Булгаков приводит те строки из «Вечерней песни» А. С. Хомякова, в которых есть одноименное словосочетание, в то время как в самом стихотворении дается картина заката, то есть света *вечернего*:

Солнце скрылось; дымятся долины;

Медленно сходят к ночлегу стада

Чуть шевелятся лесные вершины,

Чуть шевелится вода.

Ветер приносит прохладу ночную;

Тихою славой горят небеса…

Братья, оставим работу дневную,

В *песне* сольем голоса…

Ночь на востоке с вечерней звездою;

Тихо сияет струей золотою

Западный край

Господи, путь наш меж камней и терний,

Путь наш во мраке… Ты, *свет невечерний*,

Нас осияй!. [104]

А. С. Хомяков в письме к П. М. и П. А. Бестужевым писал, что стихи его «отчасти напоминают чувство, которое выражено в песне “Свете Тихий” (…) они грустные и не так торжественны; но вечер и молитва, кажется, выражены»[105].

И для А. С. Хомякова, и для о. Сергия Булгакова «Вечерняя песня» была очень дорога (последний даже называл ее «музыкальным императивом» к своей книге)[106]. Свет вечерний – как обещание и предчувствие Света Невечернего.

* * *

Обо всем этом не стоило бы говорить так подробно, если бы не то изобилие картин *аномально светлой, блестящей ночи*, которым полнятся гоголевские сочинения. Если сравнить их, скажем, с описаниями ночи у Лермонтова (писателя в не меньшей степени, чем

Гоголь, сконцентрированного на теме смерти), то станет очевидно, насколько это разные картины. У Лермонтова ночь – это прежде всего темнота, тоска и страх (в трилогии «Ночь» вообще описаны ужасы поистине космического масштаба, и вся она проникнута духом смерти). Описания светлой ночи и вообще ночного света у него встречаются очень редко[107]. Что же касается картин вечера, то здесь разница между Гоголем и Лермонтовым еще более очевидна. Лермонтов часто изображает или упоминает вечер, имея в виду именно интересующее нас время «тихого», или «вечернего», света: «Люблю друзья, когда за речкой гаснет день...» («Пан»), «Тогда лучи уж догорали...» («Ты помнишь ли...»), «...Уж гаснет небосклон, / Прощальный луч на вышине колонн...» («Вечер после дождя»), «солнце вечера» («Кладбище»), «Когда садится алый вечер / За синий край земли...» («Вечер») и др. Обычно у Лермонтова созерцание заката вызывает размышления философского возвышенного свойства – о вечности, о Боге, а в стихотворении «Оставленная пустынь...» речь напрямую идет о времени христианского «тихого» или «вечернего света»: «Оставленная пустынь предо мной / Белеется вечернею порой. Последний луч на ней еще горит; / Но колокол растреснувший молчит. / Его (бывало) заунывный глас / Звал братий к всенощной в сей мирный час!.».

Ничего подобного нет у Гоголя. Он не испытывает интереса к «тихому» свету вечера, то есть к времени, которое в христианской традиции особым образом выделено и окрашено любовью ко Христу и надеждой на жизнь вечную. Разве что в совсем раннем гоголевском сочинении «Ганс Кюхельгартен» есть место, где пора солнечного заката описана языком христианина, знающего, куда и зачем идет «братия» в этот особый час. Оно очевидно перекликается с «Вечерней песней» А. С. Хомякова, поскольку и предмет изображения, и понимание того, как к этому предмету *должно* относиться, одни и те же.

С прохладою спокойной тихий вечер

Спускается, прощальные лучи

Целуют где-где сумрачное море;

И искрами живыми, золотыми

Деревья тронуты; и вдалеке

Виднеют сквозь туман морской утесы,

Все разноцветные. Спокойно все.

Пастуших лишь рожков унывный голос

Несется вдоль веселых берегов

(...)

Как разъяснялась розовая дальность

И южный ветр дыханье навевал,

И вот пастор, исполнен умиленья,

Проговорил: «Как мил сей Божий вечер!

Прекрасен, тих он, как благая жизнь

Безгрешного; она ведь также мирно

Кончает путь, и слезы умиленья

Священный прах, прекрасные, кропят.

Пора и мне уж...

Как видим, в силу названных условий, у Гоголя и Хомякова совпадает многое: вечерней прохладе соответствуют дымящиеся долины, морю – вода, искрам золотым – струя золотая, деревьям – лесные вершины, пастухам с рожками – сходящие к ночлегу стада, тихому вечеру – тишина на небесах, и, конечно, в обоих случаях присутствует благодарственное обращение к Господу.

Как и Хомяков в его «Вечерней песне», Гоголь идет той же дорогой, то есть описывает чувство, выраженное в песнопении «Свете тихий». Идет даже дальше, поскольку вводит в этот эпизод тему окончания, заката жизни, имеющую прямой аналог в церковном песнопении, где слова «пришедше на запад солнца» означают не только закат дня, но и, в метафорическом смысле, конец человеческой жизни. Однако нельзя забывать и о том, что приводившиеся строки из «Ганса Кюхельгартена» написаны девятнадцатилетним, то есть незрелым, подражающим романтическим образцам, Гоголем; ничего подобного в его более поздних сочинениях мы не найдем. Никаких розовых закатов и никаких христианских умилений по этому поводу. Описание вечера в начале пятой главы «Сорочинской ярмарки» в этом смысле выглядит едва ли не исключением из общего правила, хотя и здесь, если присмотреться, речь идет не столько о тихом свете вечера, сколько о мощном окончании дня: «Усталое солнце уходило от мира, спокойно пропылав свой полдень и утро; и угасающий день пленительно и ярко румянился. Ослепительно блистали верхи белых шатров и яток, осененные каким-то едва приметным огненно-розовым светом». Свет «едва-приметный» как будто подходит к рубрике «света вечернего», однако тут же сказано про любимый Гоголем «ослепительный блеск», «пленительный» и «яркий румянец» дня, которые со «светом вечерним» никак не вяжутся. К тому же заканчивается все вполне земными радостями: «Где-где начинал

сверкать огонек, и благовонный пар от варившихся галушек разносился по утихавшим улицам».

Ожидание ночи

В повести «Вечер накануне Ивана Купала» есть сцена, которую, если, конечно, смотреть на дело с избранной нами точки зрении, можно истолковать как прямое неприятие времени вечернего света. Петрусь ждет наступления сумерек, чтобы отправиться в лес на поиски клада. Он то и дело смотрел, «не румянится ли понизившееся солнышко, и что далее, тем нетерпеливей. Экая долгота! видно, день Божий потерял где-нибудь *конец свой*». О чем идет речь? О том, что герой гонит солнце прочь с небосклона и ждет ночи, как манны небесной: «Примеркает, примеркает и – смерклось. Насилу!». Что касается слов о дне Божием, который «потерял где-нибудь конец свой», это уже своего рода бунт не только против «света вечернего», то есть времени заката солнца, но и против «Света Невечернего»[108]. Ведь сетование по поводу солнечного света, который «потерял где-нибудь конец свой», – это протест против его *бесконечности,* против того, что и составляет главное содержание словосочетания «Свет Невечерний» – свет незаходящий, бесконечный, божественный. Что же обретает гоголевский кладоискатель, дождавшись ночи? Блеснувшую зарницу, горящий как уголь цветок и, наконец, волшебный подземный свет и спрятанные сокровища.

Нечто похожее – небрежение светом вечерним и любование приходящим ему на смену свету ночному – можно увидеть и в эпизоде из повести «Портрет», в том ее месте, где описывается, как художник Чартков идет домой с только что купленным в лавке портретом. Здесь важно, что настроение его вдруг ухудшается, когда он понимает, что потратил на портрет последний двугривенный: «…досада и равнодушная пустота обняли его в ту же минуту. “Черт побери! Гадко на свете!” – сказал он…». Все это происходит вечером, вскоре после захода солнца, то есть в те самые мистические минуты «света вечернего», о которых уже шла речь выше. Гоголь дает картину: «Красный свет вечерней зари оставался еще на половине неба; еще домы, обращенные к той стороне, чуть озарялись ее теплым светом; а между тем уже холодное сияние месяца становилось сильнее». Ночь вступает в свои права, и одновременно с этой сменой освещения изменяется, улучшается настроение художника. «Полупрозрачные легкие тени хвостами падали на землю, отбрасываемые домами и ногами пешеходцев. Уже художник начинал мало-помалу заглядываться на небо, озаренное каким-то прозрачным, тонким, сомнительным светом, и почти в одно время излетали из уст его слова: «Какой легкий тон!» и слова: «Досадно, черт побери!».

Можно по-разному толковать словосочетание «сомнительный свет», однако очевидно то, что он нравится художнику («Какой легкий тон!»), в

то время как слова «Досадно, черт побери!» относятся не к настоящему времени, а к прошлому, а именно к тому времени дня, когда и была сделана покупка. В конце концов, здесь не так важна реальная мотивировка, как сам факт того, что свет ночи подается как нечто таинственное, волшебное; время же «света вечернего», «света тихого» сопряжено с дурным настроением художника и поминанием черта.

Похожим образом обстоит дело и в «Вие». Бурсаки ищут места для ночлега: «Был уже вечер, когда своротили они с большой дороги. *Солнце только что село*». И далее: «Сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток *алого сияния*.

– Что за черт! – сказал философ Хома...». «Алое сияние» и «черт», как видим, так же соседствуют друг с другом, как и в «Портрете». И далее – упоминание вечера и вовсе отягчено тяжелым, холодящим душу чувством: «Когда *солнце стало садиться*, мертвую понесли в церковь. Философ одним плечом своим поддерживал черный траурный гроб и чувствовал на плече своем что-то холодное, как лед». Иначе говоря, время солнца заходящего, время тихого озаряющего небо алого сияния оказывается связанным с чем-то противоположным и враждебным настроению «света вечернего»: вместо Христа – тоска, черт и гроб с ведьмой.

А в повести «Невский проспект», описывая Петербург в разные часы его жизни, Гоголь и вовсе пропускает время вечерней зари, так, будто его и нет вовсе. Он обозначает время, начиная с раннего утра, доходит до дня («С четырех часов Невский проспект пуст...»), а затем сразу ныряет во мрак ночи: «Но как только сумерки упадут на домы и улицы (...) Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет». Время закатной тихой красоты, таким образом, оказывается в рубрике «пустоты», тогда как приходящий вместе с мраком ночной свет, подобно тому, как это было в «Портрете», описывается как заманчивый, привлекательный.

Для сравнения, у Пушкина (как в случае с Лермонтовым) отношение к ночи совсем другое, чем у Гоголя. Ночь, особенно свет луны, почти всегда окрашены у него настроениями грусти и тоски. «Зимняя дорога»: «Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна / На печальные поляны свет печальный льет она», «Бесы»: «Мчатся тучи, вьются тучи; / Невидимкою луна / Освещает снег летучий; / Мутно небо, ночь мутна. / Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине, / Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне...», «Зимний вечер»: «Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя...».

А у Гоголя: «Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру...». У

Пушкина лунный и вообще ночной свет выхватывает из тьмы что-то недоброе и навевает тоску и страх, как в «Утопленнике» («Из-за туч луна катится – / Что же? Голый перед ним...») или в стихотворении 1827, где дана жуткая картина ночи после казни. Наиболее очевидно пушкинское отношение к свету ночи и свету дня там, где они напрямую противопоставлены друг другу: «На небесах печальная луна / Встречается с веселую зарею, / Одна горит, другая холодна. / Заря блестит невестой молодою, / Луна пред ней, как мертвая, бледна...» (1825). То же и в знаменитой «Вакхической песне»: «Ты, солнце святое, гори! / Как эта лампада бледнеет / Пред ясным восходом зари...». И в конце: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!».

Я привел эти общеизвестные вещи лишь для того, чтобы показать, насколько иначе воспринимает ночь, лунный свет Гоголь. И в самом деле, если взглянуть на гоголевские сочинения с предложенной точки зрения, то особое отношение Гоголя к свету ночи, изобилие и роскошь ночных картин им нарисованных, не может не броситься в глаза. Подобно своему герою-кладоискателю, Гоголь как будто *вынужденно пережидает* неинтересное для него время солнечного дня и закатного вечера с тем, чтобы наконец-то погрузиться в чаемую ночь. Впрочем, воскликнуть по-пушкински: «Да здравствует солнце!» – Гоголь не мог по причинам внутренним, связанным с его психической природой, поскольку именно к высшей точке дня – к *солнечному полдню* – он испытывал безотчетный страх и предпочел бы ему «*ночь* самую бешеную и бурную» и даже «со всем адом стихий», о чем выразительно написал в «Старосветских помещиках»[109]. Отголосок подобного отношения к полдню можно услышать и в «Сорочинской ярмарке», где описана картина вполне живая, но все же с каким-то особенным оттенком: «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное (...) В поле ни речи. *Все как будто умерло*...».

Другое дело – ночь, когда Гоголь оживает, чувствует себя по-настоящему хорошо, когда его душа настраивается на какой-то возвышенно-торжественный или мистически-волшебный лад (не случайно главные события во многих гоголевских сочинениях, а иногда и все действие целиком происходит именно ночью).

Ночью, но не в темноте! Вот что важно: ночь, которой так ждут и которой живут гоголевские герои, совсем не ночь в обычном смысле; она светла, как день, и наполнена мистическим светом, ночным светом.

Свет ночной

Ночью солнца нет, однако есть свет месяца и звезд, которые и делают ее светлой. И месяц и звезды сотворены Богом, следовательно, их свет вполне «легитимен» и не несет в себе ничего подозрительного: «И

создал Бог два светила великие: светило большее, для управления днем, и светило меньшее, для управления ночью, и звезды.

И поставил их Бог на тверди небесной, чтобы светить на землю, и управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы. И увидел Бог, что *это* хорошо» (Быт. 1, 16–18). Как видим, оба светила равны в своих правах, равно «хороши» и отличаются друг от друга лишь размером. В акафисте «О упокоении усопших» (Икос 11) сказано, что Бог «сиял им светом солнца и луны», услаждал их «великолепием востока и запада светил небесных». Еще более определенно по этому поводу говорится в псалме Давида: «Господи, Господь наш, яко чудно имя Твое по всей земли, яко взятся великолепие Твое превыше небес (…) Яко узрю небеса, дела перст Твоих, луну и звезды, яже Ты основал еси» (Пс. 8, 2,4). Луна и звезды, как видим, относятся к числу безусловно «хороших», «великолепных» объектов, и если искать новых возможностей в интересующей нас области, то свет ночных светил не уступит свету солнца. Они, собственно, делают ночью то, что днем делает солнце, и в этом смысле луна есть не что иное, как солнце ночи. Что касается «меры» света, то ее можно преувеличить (Гоголь, как известно, любил преувеличения), и тогда ночь действительно станет похожа на день. Но это будет уже не просто лунный или звездный, а чудесный свет, божественный свет, превращающий тьму в свою противоположность. Именно такой по своему духу и предстает гоголевская светлая ночь. В повести об утопленнице Гоголь напрямую называет ночь «божественной»: «С середины неба глядит месяц. Необъятный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете (…) Божественная ночь! Очаровательная ночь!». И в том же духе – в самом конце повести: «Так же торжественно дышало в вышине, и ночь, божественная ночь, величественно догорала».

Но если ночь, свет ночи воспринимается как божественный, тогда это не преминет сказаться и на самом способе описания. Нечто в этом роде мы уже видели: слова «божественная», «торжественно» и «величественно» в сочетании с непостижимой для ума картиной раздвижения небесного свода дают картину, сопоставимую с настроением молитвы или богослужения в храме, а сами описания светлой волшебной ночи наполняются соответствующими образами и лексикой[110].

В псалме Давида говорится о том, что Бог одевается светом, как «ризою», и простирает небо, как кожу: «Одеяйся светом яко ризою, простираяй небо яко кожу» (Пс. 103). Тема «простирания неба» присутствует в уже приводившемся описании из «Майской ночи» («свод раздался, раздвинулся»). А в «Страшной мести» в описании картины ночного Днепра развивается образ светоносной ризы Бога: «Чуден Днепр и при теплой летней ночи, когда все засыпает, и человек, и зверь, и птица; а Бог один величаво сотрясает свою ризу. От ризы сыплются

звезды. Звезды горят и светят над миром». Уже упоминавшийся восьмой псалом Давида, где говорится о божественном сотворении звезд и луны, начинается с возвеличивания имени Господа: «…яко чудно имя Твое по всей земли», этими же словами псалом и заканчивается. Здесь примечательны три вещи: во-первых, то, что слово «чудно» в начале и конце других ста сорока девяти псалмов более не встречается, во-вторых, то, что оно находится в одном из тех редких псалмов, где идет речь о звездах и луне, и, в– третьих, то, что слова «чудно» или «чудный» – это слова, которые Гоголь обычно употребляет при описании месяца, звезд и вообще ночи.

Сходным образом в «Вечере накануне Ивана Купала» в сцене поиска клада угадываются черты Небесного Иерусалима из «Откровения Св. Иоанна». Небесный Град освещается божественным светом, и сам он – «злато чисто, подобен стеклу чисту», стены сделаны из ясписа, а их основания – из *драгоценных камней*. (Откр. 21, 19, 21). В гоголевской повести источник света, конечно, не божественный, но в то же время и не природный – колдовской. Светится сама земля и делается прозрачной, что сближает эту картинку с описанием из «Апокалипсиса»: «…середина ее *вся осветилась* и стала как будто из *хрусталя вылита*; и все, что ни было под землею, сделалось видимо, как на ладони. *Червонцы, дорогие камни…*». В обоих случаях, таким образом, присутствуют мотивы твердого прозрачного материала (стекло/хрусталь), необычного света, золота и драгоценных камней. У Гоголя драгоценные камни были спрятаны под землей, но затем стали видимы для глаза; в «Апокалипсисе» же прозрачен весь город, и, следовательно, сделанные из драгоценных камней «основания стен», хотя и находятся под землею, также *должны быть видны*. Сходств, как видим, достаточно, другое дело, что в одном случае речь идет о Граде Небесном, а в другом, – о поисках сокровищ и совершаемом при этом ужасном преступлении.

Возможно, в этом особом интересе к ночи и ночному свету сказался тот Гоголь, которого нередко называют «темным» или «ночным». Я далек от того, чтобы рассматривать гоголевскую картину мира как «классический образчик бесовидения»[111], хотя в некоторых своих сочинениях Гоголь руководился мотивами или импульсами, которые трудно уложить в рамки привычного христианского миросозерцания. В то же время, если возможно разное понимание Света, то и тот «выбор освещения», который делает Гоголь, нельзя признать однозначно анти– или внехристианским. Различие между «Светом вечерним» и «невечерним» для обыденного сознания вовсе не очевидно. В «Новой Скрижали» архиепископа Нижегородского и Арзамасского Вениамина, несомненно известной Гоголю, в разделе о светиличных молитвах вообще говорится о «ночном свете», а при этом подразумевается «свет вечерний». Согласно «Скрижали», эти молитвы названы так потому, что

«содержат в себе благодарение Богу за *ночной свет*, даруемый нам в свещах, а притом моление о том, дабы Господь, под образом вещественного света, наставил нас на путь Свой и научил ходить в истине Его»[112]. И сразу же после этого, то есть после упоминания о «ночном свете», о. Вениамин цитирует Василия Великого, говорившего о «свете *вечернем*», которому в светиличных молитвах, собственно, и приносится благодарение[113].

Но если «ночной свет» свечей предназначен для освещения храма, то за его пределами эту роль играют Луна и звезды, те самые «светила небесные», которые упоминались в приводившемся выше псалме Давида. Такой «ночной свет» – и есть выбор Гоголя, в чем нетрудно убедиться, если взглянуть на то, с каким восхищением он описывает пронизанные звездным и лунным светом ночи. Именно этот свет заслужил в гоголевских сочинениях самые высокие оценки. Вот фрагмент первоначальной редакции «Майской ночи…», где месяц смотрит на горящее в доме окошко: «Какие это люди осмелились при *моем серебряном свете* разводить *презренный и неприятный* для глаз *огонь свой*?» Хата не храм, но все же вечером в ней зажигается свеча, лампадка – тот самый «свет», который о. Вениамин называет «ночным», «вещественным» и направляющим человека на путь Истины. Таким образом, оценка света свечи или лучины как «презренного» и «неприятного» в сравнении с «божественным» светом месяца у христиански настроенного читателя не может не вызвать известного напряжения. Возможно, Гоголь и сам это почувствовал, и потому в окончательный вариант для печати этот фрагмент не вошел. Для сравнения, в «Гансе Кюхельгартене» и вовсе можно усмотреть возвышение света лунного и небрежение «светом вечерним» (в мистической огласовке – «не-вечерним»): «Темнеет, *тухнет* вечер красный / Спит в упоении земля / И вот на наши уж поля / Выходит важно месяц ясный. / И *все прозрачно, все светло*; Сверкает море, как стекло». Картина вполне очевидная: на смену невыразительному и темному («темнеет») свету вечера приходит яркий и прозрачный свет месяца. Да и глагол «тухнет»[114], употребленный по отношению к заходящего солнцу, не выглядит достаточно торжественным (Пушкин в похожей ситуации берет слово более высокого ранга: «*Погасло* дневное светило…»).

В целом же ситуация с месяцем и его апологией не так однозначна: время праздника Пасхи Христовой исчисляется по луне. И хотя слово «луна», относящееся к женскому роду, Гоголь почти не употребляет, божественный месяц царит в его ночных картинах безраздельно[115]. В этом отношении характерно использование Гоголем литургийной лексики в повести «Майская ночь» в том месте, где дается картина появления месяца на ночном небе: «Еще половина его была под землею; а уже весь мир исполнился какого-то торжественного света». В

«Размышлениях о Божественной литургии» Гоголь приводит молитву священника, заканчивающуюся словами: «Свят, Свят Господь Саваоф, исполнъ небо и земля славы Твоея!». Как видим, речь идет об одном и том же: в молитве упоминаются «небо и земля», у Гоголя – «весь мир», то есть все те же «небо и земля». В молитве используется глагол «исполнъ», у Гоголя – слово «исполнился» в том же значении. В молитве – «небо и земля» исполняются «славой» Господней, его светом (ибо Бог это Свет; ср. у А. С. Хомякова: «Тихою славой горят небеса…»), у Гоголя – «весь мир» исполняется светом *месяца*. Вот единственное существенное отличие, которое, с одной стороны, может быть истолковано как бессознательное *возвышение света ночи* (не зря же он назван «торжественным»!), а с другой – как осознанное следование традиции почитания Христа как лунного бога. В этом отношении характерно и то, что Гоголь дает месяцу статус, соотносимый со статусом Бога: «блистательный царь ночи». Это если не «Царь небесный», то нечто к нему близкое, поскольку месяц царит на небе. На такого рода определения может подвигнуть и личная интуиция, и мистическая литература. Например, чтение Сведенборга, который подробнейшим образом разбирает вопрос о том, каким образом Бог соотносится с солнцем и луной: «Приемлющим Его как благо любви Он является согласно этому принятию подобно огненному и пламенному солнцу; такие духи находятся в Его небесном царстве. Приемлющим Его как благо веры Он является подобно луне, чья *белизна и блеск* также согласны с качеством принятия Его»[116]. А у Гоголя, как мы помним, белизна и блеск – это важнейшие признаки ночи.

Блеск и белизна – это то, что поразило видевших Христа в момент его преображения на горе Фавор. Описание этого события в евангелиях от Матфея, Марка и Луки повторяют друг друга буквально слово в слово: «…И ризы Его быша белы яко снег» (Мф. 17, 2), «И ризы Его быша блещашася, белы зело яко снег» (Мк. 9, 3), «И одеяние Его бело блистася» (Лк. 9, 27). И хотя событие это произошло не в ночное время, в данном случае важна сама привязка белизны и блеска к чуду преображения, к чуду Света Фаворского. Важно не то, что одно следует, вытекает из другого, а то, что одно присутствует рядом с другим. Так блеск и белизна, наполняющие гоголевскую мистическую ночь, могут получить опору в описаниях белизны и блеска Света Фаворского.

Наконец, описание ночи во второй главе «Страшной мести» («Тихо светит по всему миру. То месяц показался из-за горы») можно истолковать, как своего рода перевернутый отклик на светиличную песнь «Свете тихий». В песне слово «тихий» относится к свету солнца, у Гоголя – к свету месяца («тихо светит»). В песне говорится о солнце, прячущемся за край земли, *уходящем* («запад солнца»), у Гоголя о месяце *появляющемся* («месяц показался из-за горы»). Важно также и то, что у Гоголя явлен не только повтор слов из светиличной песни,

причем повтор с перестановкой («Свете тихий...»; «Тихо светит...», соответствующей переворачиванию всей ситуации – месяц вместо солнца), но и то, что в обоих случаях это *первые, начальные* слова текста. А первые слова, как и последние, часто имеют особый статус и требуют к себе особого внимания.

Можно предположить, что у Гоголя, как чуткого читателя, писателя и визионера, была потребность в осознании, оформлении на чувственном уровне тех вещей, которые осознать и представить в принципе нельзя. Отсюда, возможно, и идут все эти роскошные картины гоголевских ночей, эти дома и лица людей, которые на фоне черного звездного неба сияют ослепительным неземным светом. Возможно, так Гоголь понимал или предчувствовал то состояние мира, которое в «Откровении Св. Иоанна» определяется как *отсутствие ночи*: «...Нощи бо не будет» (Откр. 21, 25). Или в псалме Давида еще более близким гоголевскому мироощущению образом: «Взойду ли на небо – Ты там; сойду ли в преисподнюю – и там Ты (...) Скажу ли: «может быть, тьма скроет меня, и свет внутри меня сделается ночью; но и тьма не затмит от Тебя и *ночь светла, как день*: как тьма, так и свет» (Пс. 138, 11, 12). Или в церковнославянском варианте: «Яко тма не помрачится от Тебе, и *нощь, яко день, просветится*».

Так не та ли эта «ночь, светлая как день», о которой говорят гоголевские персонажи; ночь, картины которой столь часто дает Гоголь? «Пресветлый сумрак» или «блистающая тьма» Псевдо Дионисия Ареопагита и его средневековых последователей – это определения, относящиеся к свету мистическому, невидимому. К реальной же ночи, какой бы светлой – «белой» – она ни была, они отношения не имеют. В этом смысле гоголевская блистающая ночь может быть понята как буквализация, овеществление метафоры «блистающей тьмы»: непредставимое по определению превратилось в наглядную и понятную для человека картинку ночи с месяцем и звездами. Они здесь обязательно нужны, ведь без светил небесных ночь станет тьмой кромешной и потому для Гоголя неприемлемой. Месяц и звезды должны всю ночь высветлить, как день. Это как раз и есть то допущение, без которого измышляющий, конструирующий особое состояние (освещение) мира Гоголь не может обойтись. Уже упоминавшаяся ранее картина из «Страшной мести», где Господь сотрясает звезды со своей ризы, и они «горят и светят над миром», призвана возвысить «свет ночной», указать на его Божественный источник. И хотя ночной, звездный свет до статуса «присносущего» не дотягивает, все же, в отличие от света свечи, сделанной человеческими руками, он вполне небесен и уж точно нерукотворен.

А в сцене ночного полета Хомы Брута и вовсе предпринята попытка соединить несоединимое – ночь и солнце. Хома видит под собой траву,

превратившуюся в водоросли и ставшую дном светлого, прозрачного до самой глубины моря, и там, в глубине видит он чудо: «вместо месяца *светило там какое-то солнце*». Нужно очень хотеть, чтобы оно появилось, тогда и явится волшебство, чудо солнечного ночного света. М. Вайскопф усматривает здесь следование натурфилософскому образу подводного или подземного (ночного) солнца, который использовался немецкими и русскими романтиками[117]. Помимо этого здесь может работать и универсальная логика смыслового переноса (луна – солнце ночи), и общая модель «ночного света», которая задается библейскими описаниями того времени, когда «ночи не будет». А для того чтобы ночь стала как день, надо, если следовать натурфилософской логике, чтобы сама луна засияла как солнце. В книге пророка Исайи в том месте, где сказано о дне, когда «Господь обвяжет рану народа Своего», луна вполне реально сопоставляется с солнцем: «И будет свет луны аки *свет солнца…*» (Ис. 30, 26).

Однако тут же кроется и соблазн преувеличить, превознести значимость и славу ночного света, что, конечно, идет вразрез с духом Библии. Из наставлений Моисея: «И дабы ты, взглянув на небо, и увидев солнце, луну и звезды и все воинство небесное, не прельстился и не поклонился им и не служил им, так как Господь, Бог твой, уделил их всем народам под всем небом» (Вт. 4, 19). И еще в том же духе из сокрушений Иова: «Смотря на солнце, как оно сияет, и на луну, как она величественно шествует, прельстился ли я в тайне сердца моего, и целовали ли уста мои руку мою? Это также было бы преступление, подлежащее суду; потому что я отрекся бы тогда от Бога Всевышнего» (Иов. 31, 26–28).

* * *

Психологически человек соотносит определенное время суток (и это поддерживается различными формами культуры) с периодами своей жизни – детством, молодостью и старостью, которым соответствуют утро, день и вечер. Нелепо требовать, чтобы кто-то любил или не любил то или другое время суток. Кому-то близок тихий благостный вечер, кому-то сумрак ночи и ее таинственный свет. Предпочтения такого рода в принципе внеидеологичны, они – природны, то есть продиктованы особенностями психо-телесной организации личности и отвечают каким-то ее внутренним – в прямом смысле слова – потребностям. Гоголь, всю жизнь по-особому ощущавший присутствие смерти, как будто искал для себя спасения в том времени суток, когда это тягостное ощущение-ожидание было бы каким-то образом снято или хотя бы ослаблено. Утро Гоголь практически не фиксирует – ни в сочинениях, ни в переписке. Время дня – срединное время жизни – поражено для Гоголя в самом его пике: это ужас и уныние «беса полуденного» – то, что он впервые почувствовал еще в детстве и более никогда не забывал. Время вечера и заката солнца Гоголь, если придерживаться взятой линии, избегает потому, что оно ассоциируется с концом жизни и

приходом смерти. Отсюда – стойкое нежелание Гоголя описывать время света вечернего (он его как будто вынужденно пережидает и даже торопит). Что же касается ночи, то есть времени, которое, согласно традиционно сложившейся схеме, соответствует фазе смерти, то именно здесь, как ни странно, появляется возможность для «маневра», поскольку символизирующая смерть темнота оказывается весьма условной (темнота рождает). Умерев вечером, можно возродиться в ночном блеске и свете.

Или даже еще проще и понятнее, если перейти на язык простодушных аналогий: ночью весь мир засыпает, все, что днем двигалось, звучало, играло разноцветными красками, ночью затихает, а сам мир становится черно-белым. Смерть человеку непонятна и отвратительна. А вот такая картинка понятна и нестрашна. Это как будто смерть понарошку, смерть, в которой можно продолжать жить: ведь ночью не обязательно спать, а можно выйти ночью из дома и прогуляться в этом странном мире, где от деревьев, как днем, падают на землю тени и где светло так же, как днем.

Помимо логики метафор и аналогий есть, здесь и что-то природное. Стремление, тяга к ночному свету может быть связана с предпочтениями врожденными, и если они не вступают в противоречие с требованиями общественной идеологии и морали, то никаких вопросов об ответственности за любимое или нелюбимое время суток, конечно же, не возникает. Человек этого просто не замечает. Другое дело, когда интуиции природные, чувственные накладываются на установления идеологические и входят с ними в известное противоречие. Возможно, в случае Гоголя мы как раз и имеем дело с положением, когда одно не то чтобы явно противоречит, но все же как-то расходится с другим. Гоголевская тяга к ночи (то есть фактически к времени мрака и отсутствия света) в некотором смысле противоречила духу христианского мирочувствия, во всяком случае, в его «официальной» огласовке. Надо умиляться свету закатного вечера, а подлинный восторг вызывает свет ночной. Естественным выходом из создавшегося положения может быть компромисс, а именно поиск такого варианта, в котором противоположности были бы каким-то образом примирены. Необходимо было переосмыслить сам статус ночи, и этот статус был пересмотрен: ночь осветилась потоками нереально яркого света, стала светлой, как день. Природное чувство и мистическая интуиция, таким образом, примирились, наложились друг на друга, дав все эти потрясающие ночные картины, которыми полнятся гоголевские сочинения.

Ночной свет – как свет христианский; для апокрифической традиции это вполне естественно; «официальное» же христианство хотя и сконцентрировано на свете солнечном, однако, как уже было сказано, в

Священном Писании и богослужебных текстах ночной свет не однажды описан в самых торжественных тонах. В этом смысле неслучайными выглядят приводившиеся фрагменты, где Гоголь придает ночному свету сакральный статус. И это не то почитание месяца и звезд, которое осуждено в речениях Моисея и Иова (Вт. 4, 19; Иов 31, 26–28), но желание представить ночные светила и вообще светлую ночь, как «божественную». Например, с помощью соответствующей лексики или так, как в повести об утопленнице, где о звездах сказано: «Не правда ли, ведь это *ангелы Божии* поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и глядят на нас?». А затем речь заходит о том, как Бог сходит «на землю *ночью* перед Светлым праздником». Бог – это Свет, следовательно, ночь – это время, когда Свет сходит на землю. Левко говорит о том, как это происходит: «… у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее становят перед Светлым Воскресеньем святые архангелы: и как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле». И хотя Свет снисходящего на землю Бога недоступен человеческому глазу, сам факт того, что все это происходит ночью, оказывает влияние и на статус ночного времени, и на свет месяца и звезд, которым оно освещено (что же сказать о нисхождении Христа во ад, то есть о нисхождении Света в кромешный мрак?).

Итак, ночь, светлая ночь оказывается тем временем, которое наиболее сообразно гоголевскому мистическому чувству. Именно стоя под звездным небом, глядя на серебряный месяц, Гоголь ощущает себя вполне счастливым и обнадеженным: «свет ночной» оказывается для него выше света дня и света вечера. Ни днем, ни вечером он не чувствует Бога так, как ночью. Первые же строки «Ночи перед Рождеством» передают этот особый, поддержанный ночным светом, настрой: «Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело *колядовать и славить Христа*».

И еще более определенно это проявилось в гоголевской заметке «Светлое Воскресенье», где говорится о том «особом участии», которое русский человек испытывает к празднику Пасхи. «Ему кажется, что там (в России – *Л.К.*) как-то лучше празднуется этот день, и сам человек радостней и лучше, нежели в другие дни, и самая жизнь какая-то другая, а не вседневная. Ему вдруг представятся – эта *торжественная полночь*, этот повсеместный звон, который как всю землю сливает в единый гул, это восклицание “Христос воскрес!”, которое заменяет в этот день все другие приветствия…»[118]. Трижды употреблено слово «день», но, по сути, речь-то идет не о светлом дне, а *снова о ночи*, вернее, о той полночной минуте, когда священник впервые объявляет радостную весть о Воскресении Христовом.

Светлая ночь, в которой уживаются звон колоколов церковных и волшебства колдовские, светлячки лесные и звезды небесные, Христос и Коляда, – вот любимое и заветное время Гоголя.

* * *

И напоследок. Если искать гоголевской светлой, как день, ночи, каких-либо параллелей в изобразительном искусстве, то в их числе окажется не только знаменитый пейзаж А. Куинджи «Лунная ночь на Днепре», но и «Арлекин и Смерть» К. Сомова. У Куинджи луной освещена река, тогда как окрестности погружены во мрак. У Сомова же ярко освещенные деревья и столь же ярко освещенные фигуры Арлекина и Смерти даны на фоне абсолютно черного, усыпанного звездами неба. Что руководило Сомовым, кроме чисто художественной потребности, в его желании добиться столь резкого и совершенно неестественного контраста? Может быть, все та же тема фундаментального противостояния жизни и смерти, увиденная в ее мистическом и потому *нереальном освещении*, подобном тому, что так часто – словами – пытался передать в своих сочинениях Гоголь.

«Услаждение и назидательность»

(Рассказывание-слушание у Гоголя)

Дело, собственно, не только в Гоголе. Нечто подобное, если говорить о сравнении чтения или рассказывания с пищей, можно найти и у других авторов, например у Франсуа Рабле, который в самом начале своего романа уподобляет чтение книги разгрызанию собакой кости и высасыванию из нее мозга, а время написания книги сравнивает со временем, потраченным на еду и питье с целью поддержания телесных сил автора. Хотя речь у Рабле идет о чтении, то же самое можно отнести и к слушанью: разница здесь чисто «техническая».

И хотя в кулинарном или гастрономическом осмыслении чтения-рассказывания нет ничего уникального, важными могут быть те акценты и интенсивность, с которыми эта метафорика проявляется. В этом смысле случай Гоголя интересен тем, что та настойчивость и последовательность, с которой названная метафора реализуется в его сочинениях, в русской литературе аналогов не имеет. Особенно хорошо это видно в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки», где буквально каждое начало рассказа или, вернее, начало рассказывания какой-либо истории сопровождается темой еды или напрямую с ней связывается.

Из предисловия к «Вечерам на хуторе близ Диканьки»: «Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то *пасичник*!». Если есть «пасичник», то, как мог бы сказать один литературный персонаж, должен быть и мед. Слово и еда, таким образом, с самых первых строк «Вечеров» оказываются друг подле друга.

У рассказчика по имени Фома Григорьевич (дьяк местной церкви) балахон «съедобного» цвета («картофельный кисель»), а обувь и вовсе пахнет едой: сапоги свои Фома Григорьевич чистит не дегтем, а «самым лучшим смальцем, какого, думаю, с радостью иной мужик положил бы себе в кашу». Связкой рассказ-еда «Предисловие» и заканчивается: «Каких на свете нет кушаньев! Станешь есть – объядение, да и полно. Сладость неописанная!» И далее: «Приезжайте только, приезжайте поскорей; а *накормим* так, что будете *рассказывать* и встречному и поперечному»[119]. Иначе говоря, кормление рассказом здесь уже не только метафора, поскольку и сам рассказ, и угощение – самые настоящие.

Начало истории «Вечер накануне Ивана Купала» вообще обставлено как приглашение к трапезе: «Мы *пододвинулись к столу*, и он начал…», а первые слова самой истории напрямую связаны с едой: «Дед мой (царство ему небесное! чтоб ему на том свете *елись* одни только буханцы пшеничные да маковники в меду) умел чудно *рассказывать*. Бывало заведет речь – целый день не подвинулся бы с места, а все бы слушал». И тут же антитеза, выпад в сторону рассказа неправильного, выдержанный в том же смысловом ключе. Речь идет о некоем «балагуре», который как начнет врать «да еще и *языком* таким, будто ему три дня *есть не давали*, то хоть берись за шапку да и из хаты» (слово «есть», разумеется, относится к «балагуру», но вставший между ними «язык» перетягивает часть значения на себя и оттого обретает некоторую двусмысленность: язык как орудие говорения и поедания).

Тот же смысл присутствует и в начале «Пропавшей грамоты», где слушатели просят Фому Григорьевича рассказать какую-нибудь страшную сказку. Тот соглашается, но с условием: «…заране прошу вас, господа, не сбивайте с толку, а то такой *кисель* выйдет, что совестно будет и в *рот взять*». Тема кормления словами, пищей условной, таким образом, возникает уже с самого начала, а «кисель» напоминает нам об одежде рассказчика из «Предисловия», у которого был «балахон цвета картофельного киселя».

Предисловие ко второй книжке «Вечеров». Книга (то есть заключенные в ней рассказы) и еда вновь оказываются рядом друг с другом: «Вот вам и другая *книжка*, а лучше сказать, последняя! (…) Вы, любезные *читатели*, верно, думаете, что я прикидываюсь только стариком. Куда тут прикидываться, когда *во рту совсем зубов нет*! Теперь, если что мягкое попадется, то буду как-нибудь *жевать*, а твердое – то ни за что *не откушу*. Так вот вам опять *книжка*!»

В «Сорочинской ярмарке» и «Страшной мести» в начале повествования нет рассказчика, однако сами истории начинаются с описаний, которые с едой непосредственно связаны. В «Сорочинской ярмарке» это сама ярмарка, полная всякого провианта и столовой посуды, а в «Страшной

мести» – свадьба с положенным для нее угощением: «В старину любили хорошенько поесть, еще лучше попить...». В «Пропавшей грамоте» описание ярмарки – теперь уже конотопской – также связано с едой: «Между тем в ятках начало мало-помалу шевелиться (...) и запах горячих сластен понесся по всему табору».

Из общего числа собранных в «Вечерах» историй осталось две, и в обеих связка еды и рассказа оказывается на своем месте. В самом начале повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» появляется вполне съедобная фамилия рассказчика: «С этой историей случилась история: нам рассказывал ее приезжавший из Гадяча Степан Иванович Курочка». А затем происходит и вполне реальное слияние рассказа и еды. История про Шпоньку и его тетушку была записана в тетрадку, и вот однажды, как сообщает автор, заметил он, что жена его «*пирожки* печет на какой-то *бумаге*. *Пирожки* она, любезные *читатели*, удивительно хорошо печет; лучших *пирожков* вы нигде не будете есть. Посмотрел как-то на сподку *пирожка*, смотрю: *писанные слова*. Как будто сердце у меня знало, прихожу к столику – *тетрадки* и половины нет! Остальные *листки* все растаскали на *пироги*». Для Гоголя, если для него это важно, повтор слова – не проблема: так являются против пяти упоминаний пирожков – пять же упоминаний писательства (шестое относится к «читателям», то есть тематически все к тому же). И все это – в нескольких строчках, буквально одно на другом.

Пирожки на бумаге напрямую отсылают нас к «Предисловию», где рассказчик уже самого начала восклицает: «Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое *завернуть в нее*». В истории про Шпоньку пирожки в бумагу не заворачивались, а на нее выкладывались. Однако схожесть – и смысловая, и фактическая – налицо, с той лишь разницей, что в одном случае слова на бумаге были печатные, а в другом – от руки написанные. Что же касается мотива рассказывания-писания как кормления чем-то вкусным, то он, как уже отмечалось ранее, в «Предисловии» совершенно очевиден. В этом смысле, когда пасечник (то есть рассказчик-писатель) пишет о том, что уже не придумает, «что бы такое бы завернуть» в бумагу, это «что бы такое» может оказаться и пирожком, и куском сала.

Наконец, последняя история гоголевского сборника – быль «Заколдованное место». Опять-таки в самом ее начале говорится про то, как дед Максим любит слушать разные истории. Рассказать есть кому: «...чумаков каждый день возов пятьдесят проедет. Народ, знаете, бывалый: пойдет *рассказывать* – только уши развешивай! А деду это все равно что *голодному галушки*». Связь между едой, рассказыванием и слушанием, как видим, и в этом случае вполне очевидна.

Если же пойти дальше и попытаться увидеть какие-то культурные параллели, то нам придется более внимательно приглядеться к той

пище, которая так крепко связалась у Гоголя с говорением и рассказывани ем. Так мы выходим к теме «сладкой еды» со всеми заложенными в ней смыслами.

В первом предисловии к гоголевскому сборнику перечислены предлагаемые будущим *слушателям* угощения: дыня, мед, пироги, грушевый квас, варенуха с изюмом, путря с молоком. Насчет «путри» не знаю, но все остальные блюда – точно сладкие. Особо описаны пироги («Что за пироги, если бы вы только знали: сахар, совершенный сахар!») и мед, лучше которого не сыскать на других хуторах («Как внесешь сот – дух пойдет по всей комнате, вообразить нельзя какой: чист, как слеза или хрусталь дорогой»). Заканчиваются же эти описания фразой, указывающей в ту же «сладкую» сторону: «Боже ты мой, каких на свете нет кушаньев! (…) Сладость *неописанная*!» (то есть то, что снова отсылает нас к письму или рассказу).

От сладкой еды – к поэзии. Мед – эмблема, апогей сладости вкушаемой и обоняемой – напоминает о традиционной метафоре «поэтического меда» или «меда поэзии». В этом смысле выбор фигуры «пасичника» в качестве рассказчика оказывается вполне органичным. Оттого, возможно, Фома Григорьевич желает своему деду, умевшему «чудно рассказывать», чтобы ему елись «буханцы пшеничные и маковники в *меду*», а описание Контопской ярмарки начинается с запаха «горячих сластен» (да и дважды упоминавшийся в связи с темой рассказа, говорения «кисель» также относится к разряду сладкого).

Беседа как удовольствие и сладость. Как говорит пасечник в предисловии к «Вечерам»: «Я всегда люблю приличные разговоры; чтобы, как говорят, вместе и *услаждение и назидательность* была» – словосочетание, отсылающее нас к книге Рабле, да и вообще к эпохе, где принцип «Поучая, развлекай; развлекая, поучай» был одним из наиболее популярных. У Рабле зачастую одно от другого неотличимо, например, как в уже приводившемся случае с собакой, названной «философским животным». Собака разгрызает кость, чтобы добыть капельку мозга, поскольку эта капелька «вкуснее (dйlicieux) многих других». Н. Любимов в своем переводе употребил слово «слаще» и, если следовать природе вещей, был прав. Сок, высасываемый из костей, действительно имеет сладковатый вкус.

У Гоголя, если взвесить на весах «услаждение» и «назидательность», в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» на первом месте окажется «услаждение», в «Мертвых душах» – все больший вес начинает приобретать «назидательность». Особенно эта линия развита Гоголем во втором томе поэмы. Однако и здесь «назидательность» по своему «вкусу» может быть не менее сладкой, чем «услаждение» (то есть приятность, развлечение). Например, в сцене, где Чичиков беседует с

Костанжогло, видно, что сам процесс наставления, «назидательности» доставляет ему удовольствие.

«Жду, как манны, *сладких* слов ваших», – говорит Чичиков, надеясь услышать от Костанжогло наставления о «наслаждении» честного труда. И далее прослушав «сладкозвучные» хозяйские речи о правильном ведении хозяйства, Чичиков заключает: «*Сладки* мне ваши речи». И все это – под сладкую малиновую настойку, которую эти два «поэта» предпринимательства пили в продолжение всего вечера.

Сочинительство как кормление сладостью в гоголевском случае имеет еще одну особенность. Она связана с библейским образом съедаемой книги Истины, о которой сказано в «Откровении» св. Иоанна Богослова: «И взял я книжку из руки Ангела и съел ее; и она в устах моих была *сладка, как мед*; когда же съел ее, то горько стало во чреве моем» (Отк. 10, 10). «Съесть» в данном случае означает услышать или прочитать или, если иметь в виду логику ассоциативного переноса, сочинить и рассказать, поскольку первое неосуществимо без второго. Своим «сладким» словом Гоголь намеревался наполнить души читателей «горечью» истины, которая подвигла бы их на путь исправления и очищения от греха.

И еще. Осознание писательского дела как кормления читателя «пищей духовной» соприкасается с тем, что обычно относят к «окормливающему» слову священника. Точное значение слова «окормливать» связано с «кормчим», который направляет корабль по верному пути. Однако в силу звукового сходства с «кормлением», то есть с питанием, оно взяло на себя и это значение, не потеряв при этом исходной идеи движения по верному пути. Слушать священника – значит питаться правильной духовной пищей. Этот смысл Гоголь в силу каких-то глубинных психологических причин переносил на свои собственные сочинения, что особенно сказалось в «Мертвых душах». Они – по мысли и мечте автора – должны были в конечном счете изменить и его жизнь, и жизнь всей России (как заметил по этому поводу А. Белый, для Гоголя закончить «Мертвые души» означало «быть, или не быть»).

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголь такого рода задачу перед собой еще не ставил, однако настойчивое соединение тем еды и сочинительства, рассказывания, в котором претензия на «кормление»-«окормление» уже присутствует, указывает на то, что истоки подобного отношения Гоголя к собственному слову берут начало уже в первой его книжке.

О двойном использовании сюжета у Гоголя

Попробуем описать гоголевский сюжет таким образом, чтобы на первое место вышла композиционная схема, то есть последовательность и

общий характер событий. Тогда можно будет понять, как сюжет устроен и как часто Гоголь им пользуется.

Два пожилых персонажа называют друг друга по имени и отчеству, живут в мире и согласии много лет, оказывая друг другу различные знаки внимания. Так продолжается до тех пор, пока случается происшествие, причиной которому оказывается упоминание о некоем животном. Нежелание одного из персонажей слышать о нем положения не исправляет. Прежняя мирная жизнь рушится окончательно; катастрофа полная. В финале автор, спустя многие годы, вновь посещает те же самые места, где происходила описанная история, и с грустью вспоминает о былом.

При подобном типе описания гоголевской истории на роль оригинала более всего просится «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Оба персонажа действительно жили бок о бок, называли друг друга по имени и отчеству («Иван Иванович» и «Иван Никифорович»), прекрасно друг к другу относились, то есть жили душа в душу до тех пор, пока не появилось упоминание о *животном*, сломавшее их отношения. Сказанное Иваном Никифоровичем слово «гусак» испортило все самым решительным образом, и, хотя Иван Иванович был возмущен этим словом, оно упоминалось несколько раз, что и привело жизнь соседей к полной катастрофе.

В финале появляется автор и с грустью вспоминает о прежних добрых временах.

Однако кто-то может сказать, что при вышеизложенном раскладе ему на ум приходит не история поссорившихся соседей, а повесть «Старосветские помещики», и будет прав, поскольку там в принципе задействована та же сюжетная схема. Два пожилых персонажа многие годы жили душа в душу, называли друг друга по имени и отчеству: «Афанасий Иванович» и «Пульхерия Ивановна». Жили до тех пор, пока в их мирной жизни не появилось *животное*, сломавшее ее решительно и навсегда. В «Старосветских помещиках» это кошка. Афанасий Иванович просит не говорить об этом животном, не упоминать его имени, однако Пульхерия Ивановна про кошечку не однажды вспоминает, и в итоге все приходит окончательное расстройство.

В финале также появляется автор и с грустью вспоминает о прежних добрых временах.

Сюжеты «Ревизора» и «Мертвых душ». Некий господин – не богатый, но желающий стать таковым – приезжает в губернский город, в котором его принимают за кого-то другого. В одном случае – за ревизора, в другом (не без помощи самого господина) за херсонского помещика, покупающего души на вывод. Деньги (в одном случае в виде взяток, в другом – в виде «мертвых душ») текут к обоим персонажам рекой.

Появляется и тема возможного брака, но в обоих случаях дело ничем не заканчивается. В итоге, опасаясь последствий, и тот и другой бегут из города. Сходство обоих гоголевских сочинений было подмечено уже давно. Например, в «Мастерстве Гоголя» у А. Белого читаем: «Знаю: сюжет «Ревизора» и сюжет «Мертвых душ» имеют много общего…»[120].

Сходство повестей «Вий» и «Майская ночь, или утопленница» – также на виду. Я не стал бы об этом говорить, если бы речь шла только о совпадениях в деталях. Однако в нашем случае важно то, что оба сочинения находят свое место в рамках упомянутого двойного использования сюжетной схемы. И хотя речь идет не обо всем сюжете, а о некоторых его частях, эти части в общей организации сюжета по-настоящему важны и значимы.

Эпизоду из «Вия», где Хома встречается с ведьмой, в «Майской ночи» соответствует место, где ведьма, превратившись в кошку, ночью подкрадывается к панночке. «В испуге вскочила она на лавку, кошка за нею. Перепрыгнула на лежанку: кошка и туда и вдруг бросилась к ней на шею и душит ее. С криком оторвавши от себя, кинула на пол; опять крадется страшная кошка».

В «Вие» – та же диспозиция. Ночь. Хома один в хлеву. Вдруг появляется старуха и идет к нему «с распростертыми руками». Философ отодвинулся в сторону, но старуха снова идет к нему: она «раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова»; и затем еще раз: «старуха не говорила ни слова и хватала его руками». В обоих случаях, как видим, события происходят в одной и той же обстановке и по одной и той же схеме: в полной тишине, не издавая ни звука, ведьма вновь и вновь пытается схватить свою жертву.

Есть общее и в других деталях. В «Майской ночи» сказано, что ведьма так «*страшно взглянула*[121] на свою падчерицу, что та вскрикнула». В «Вие» Хома, глядя на ведьму, не вскрикивает, однако ж ему «сделалось *страшно*, особливо, когда он заметил, что *глаза ее сверкнули* каким-то необыкновенным *блеском*». В «Майской ночи» ведьмин блеск передан кошке («шерсть на ней *горит*»). Это можно назвать своего рода «свободным» распределением признаков: главное, чтобы в соответствующей ситуации признак был указан, а к чему именно он прикрепится, не столь важно. В «Майской ночи» панночка, убегая от ведьмы, «перепрыгнула на *лежанку*», в «Вие» Хома, спасаясь от ведьмы, «отодвинулся немного подальше», то есть отодвинулся от того места, *где лежал*.

В «Майской ночи» *черной* была ведьма-кошка. В «Вие» – *черным* был призванный ведьмой «Вий». У ведьмы-кошки были «*железные* когти», у «Вия» – «*железный* палец» (палец – это уже почти «коготь»). Кошка, ступая, *стучала* когтями по полу; когда по полу шел Вий, были слышны

его «*тяжелые* шаги», то есть в обоих случаях в тишине было слышно, как движется агрессор.

Собственно, в «Вие» кошка тоже упомянута, и именно в интересующем нас эпизоде: ведьма «*вскочила* с быстротою кошки к нему *на спину*». В «Майской ночи…»: кошка «*бросилась*» к панночке *на шею*».

В обоих случаях после нападения ведьмы персонажи испытывают особый страх. «Философу сделалось особливо страшно»; «Тоска на нее напала». Сходен рисунок и дальнейших действий с той разницей, что панночка одолевает ведьму сразу, взяв в руки отцовскую саблю. Хома же, сначала поддавшись ведьме, побеждает ее позже. Панночка била ведьму саблей, Хома – поленом. В обоих случая происходит последующее превращение ведьмы; кошка обернулась сотниковой женой, старуха – красавицей-панночкой. В итоге погибают оба персонажа с той разницей, что Хому губит ведьма мертвая, а панночку – живая.

Разумеется, можно говорить об общей теме или источнике, которые диктуют похожий сюжет, настроение и даже детали. В случае двух взятых нами гоголевских повестей это, наверное, присутствует в немалой степени. Однако свести все только лишь к фольклору, исходным архетипическим схемам, базовому символическому лексикону было бы неверно. Личное, авторское начало здесь все же присутствует, оттого и тексты Гоголя мы называем «сочинениями», а не «мифами». Тем более что в истории с кошкой моделирующую роль в значительной мере сыграл детский опыт Гоголя[122]. В известной степени это же можно отнести и к эпизоду с ездой на ведьме в «Вие», хотя присутствующие здесь дополнительные эротические смыслы, о которых уже писалось неоднократно, более очевидны и существенны.

Сходство двух повестей на этом не заканчивается. Например, в обстоятельствах гибели Хомы и победы панночки над ведьмой есть немало общего. Причем здесь так же, как и в сцене нападения ведьмы, идет своего рода распределение признаков, носителями которых могут быть разные персонажи при условии, что сами признаки будут присутствовать. Важно также и то, что в обеих повестях рассматриваемые нами части сюжета разнесены значительным числом страниц и, соответственно, событий. В одном случае собравшаяся в ночной церкви нечисть во главе с ведьмой *не может увидеть* Хому, стоящего посреди мелового круга. В другом – панночка *не может увидеть* ведьму, поскольку та приняла вид утопленницы и водит хороводы в числе погибших девушек, которые также ее не видят.

В «Вие» ведьма обращается к посторонней, если не сказать к «потусторонней», помощи («Приведите Вия! Ступайте за Вием»). В «Майской ночи» панночка также обращается к помощнику (Левко в

роли Вия). Левко посмотрел на одну из девушек и увидел внутри нее что-то черное: «Ведьма! – сказал он, вдруг указав на нее пальцем» (Ср.: «Вот он! – закричал Вий и уставил на него железный палец»). В первом случае найденную ведьму утаскивает с собой толпа утопленниц, то есть мертвецов, во втором – на Хому набрасывается толпа упырей и мертвецов.

И еще одна деталь, которая к сюжету как таковому отношения не имеет, однако то, что она появляется в самом конце текста, заставляет нас обратить на нее особое внимание. Последние строки «Майской ночи»: «… пьяный Каленик *шатался* по уснувшим улицам, отыскивая свою хату». Последние строки «Вия»: Халява, «*пошатываясь* на обе стороны, пошел спрятаться в самое отдаленное место в бурьяне». Иначе говоря, в обоих случаях, набравшись самым непотребным образом, персонажи отправляются к месту своего отдохновения.

* * *

Мы сравнили попарно шесть гоголевских сочинений, найдя в них немало общих сюжетных или композиционных мест, подтвержденных также немалым числом конкретных деталей. Вернемся к «Ревизору» и «Мертвым душам», а именно к сопоставлению тех вещей, которые уже не столь очевидны, как только что разобранные.

В данном случае мы возьмем не два сочинения целиком, а некоторые их части. Так, например, сравнивая между собой общую сюжетную схему и некоторые характерные детали второго действия «Ревизора» и четвертой главы «Мертвых душ», можно заметить, что и между ними – столь отличными друг от друга по своему смыслу и обстоятельствам – есть некоторое сходство. Во всяком случае, ни одна из других глав «Мертвых душ» претендовать на подобное (да и вообще какое-либо) родство с «Ревизором» не может.

В обоих случаях – общее начало: приезд в гостиницу-трактир. Хлестаков хотя и сидит уже в гостинице вторую неделю, однако как реальный персонаж он возникает лишь тогда, когда о его приезде становится известно городским чиновникам. Четвертая глава «Мертвых душ» также начинается с приезда Чичикова в трактир. Сама ситуация приезда героя в какое-либо место, в данном случае в гостиницу или трактир, относится к разряду общих. Однако то, что к герою приходят двое незнакомых посетителей, после чего он уезжает вместе с ними на другую квартиру, к разряду общих мест отнести уже нельзя.

В обоих случаях в начале рассматриваемых текстов говорится о еде и голоде.

Хлестаков: «Ужасно, *как хочется есть*! Так немножко прошелся, думал, не пройдет ли *аппетит*, – нет, *черт возьми*, не проходит». А еще раньше эту тему начинает Осип; с его слов, собственно, и начинается

второе действие: «*Черт побери, есть так хочется* и в животе трескотня такая…» (слуга как «двойник» хозяина; отсюда и опережающее явление темы голода с общей для обоих персонажей лексикой).

Приехавший в трактир Чичиков голоден не так сильно, как сидящий вторую неделю без копейки в кармане Хлестаков, однако рассуждения о еде – на своем месте: «Подъехавши к трактиру, Чичиков велел остановиться по двум причинам. С одной стороны, чтоб дать отдохнуть лошадям, а с другой стороны, чтоб и самому несколько закусить и подкрепиться. Автор должен признаться, что весьма завидует *аппетиту* и желудку такого рода людей» и т. д. (Хлестаков, как мы помним, также первым делом упомянул слово «аппетит»). И далее в четвертой главе «Мертвых душ» идут рассуждения о «господах средней руки»: о тех, что «на одной станции потребуют ветчины, на другой поросенка, на третьей ломоть осетра или какую-нибудь запеканную колбасу с луком и потом как ни в чем не бывало садятся за стол в какое хочешь время, и стерляжья уха с налимами и молоками шипит и ворчит у них меж зубов, заедаемая расстегаем или кулебякой с сомовьим плесом». В обоих случаях тема еды не просто открывает *открывает текст*, но и некоторое время держит его.

От чувства голода – к заказу кушанья, чтобы это голод унять. В «Ревизоре» Хлестаков бранит принесенные ему суп и жаркое и говорит о том, что на гостиничной кухне, как он сам видел, есть «много кой чего»:

Слуга. Да оно-то есть, пожалуй, да нет.

Хлестаков. Как нет?

Слуга. Да уж нет.

Хлестаков. А семга, а рыба, а котлеты?

Слуга. Да это для тех, которые почище-с.

Хлестаков. Ах ты, дурак!

Слуга. Да-с.

Хлестаков. Поросенок ты скверный…

Слово «поросенок», хотя и относится к слуге, но как будто продолжает начатый ряд кушаний. И именно оно становится главным в сцене из самого начала четвертой главы «Мертвых душ», где обед заказывает Чичиков. Разница тут в том, что Чичикову на его вопросы отвечают положительно, тогда как Хлестакову отвечали отрицательно:

– Поросенок есть? – с таким вопросом обратился Чичиков к стоявшей бабе.

– Есть.

– С хреном и со сметаною?

– С хреном и со сметаною.

– Давай его сюда!.

И вот тут, когда Хлестаков и Чичиков заканчивают свои обеды (Хлестаков уже «вытирает рот салфеткой», а Чичикову остается доесть «последний кусок»), происходит следующее. В комнату к Хлестакову неожиданно приходят двое посетителей, а Чичиков, выглянув в окно, видит, как из подъехавшей к трактиру брички вылезают двое каких-то мужчин и идут в трактир. Двое в первом случае, и двое – во втором. И там и там один из приехавших – это персонаж первого плана, а другой – второго. В «Ревизоре» это Городничий и Добчинский. В «Мертвых душах» – Ноздрев и «зять» Мижуев.

В обоих случаях приехавшие предлагают главному персонажу перебраться на другое место. Городничий: «Позвольте мне предложить вам переехать со мною на другую квартиру». Ноздрев: «Послушай, братец: ну к черту Собакевича, поедем ко мне! Каким балыком попотчую!» (Хлестакова также потчевали рыбой).

Далее ситуация для двух рассматриваемых нами вариантов начинает видоизменяться следующим образом. Если Хлестаков, попав в объятия Городничего, оказывавшего ему всяческие знаки почтения, кормившего и поившего наилучшим образом, был доволен сверх меры, то Чичиков, оказавшись у Ноздрева, «жестоко опешивается» по причинам, полностью противоположным тем, что были в случае Хлестакова. Вместо уважения он получает ноздревское хамство и скандал, вместо приличного обеда – что-то пригоревшее или вовсе не сварившееся.

Вместе с этой переменой происходит и знаменательное перераспределение признаков, на которое стоит обратить внимание: хвастовство, вранье – хлестаковский дух – вселяется в Ноздрева (причем речь идет не только о чертах характера, но даже о такой подробности, как отсутствие денег: Хлестаков гол как сокол и у Ноздрева на момент встречи с Чичиковым «нет ни копейки в кармане»). Здесь важно то, что у Гоголя в процессе написания четвертой главы поэмы появилась потребность задействовать персонажа хлестаковского типа. Возможно, это объясняется общей логикой движения сюжета. События четвертой главы, как я пытался показать, развивались (если смотреть на дело обобщенно) по той же схеме, что просматривается и во втором действии «Ревизора». Поэтому и смыслы, сопутствовавшие Хлестакову, также «просились» быть востребованными: подобное притягивало к себе подобное. Возможно, именно поэтому в четвертой главе гоголевской поэмы, которая перекликается со вторым действием «Ревизора»,

является персонаж, похожий на самого Хлестакова – разве только попроще и погрубее. Что касается вопроса о сходстве, то замечу, что не только в остальных главах «Мертвых душ», но и вообще нигде у Гоголя нет персонажа более похожего на Хлестакова, чем Ноздрев (разве что Чертокуцкий из «Коляски» способен составить ему конкуренцию).

Даже первые их развернутые высказывания в тексте – на одну и ту же тему. Хлестаков в начале второго действия говорит о причине своего безденежья: «Пехотный капитан сильно поддел меня: штосы удивительно, бестия, срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел – и все обобрал. А при всем том страх хотелось бы с ним еще раз сразиться. Случай только не привел». Точно так же о картах – первые слова Ноздрева в начале четвертой главы: «А я, брат, с ярмарки. Поздравь: продулся в пух! Веришь ли, что никогда в жизни так не продувался (…) А ведь будь только двадцать рублей кармане, – продолжал Ноздрев, – именно не больше как двадцать, я отыграл бы все (у майора. – *Л. К.*), то есть кроме того, что отыграл бы, вот как честный человек, тридцать тысяч сейчас положил бы в бумажник».

Как видим, в обоих случаях, общая не только тема (карточная игра), но и масштаб проигрыша («все обобрал»; «продулся в пух»), и образ или тип соперника («капитан» и «майор»), и оптимистическое окончание. Хлестаков хотел бы еще раз сразиться с обыгравшим его капитаном, а Ноздрев уверен, что будь у него хоть двадцать рублей, то он непременно оказался бы в выигрыше. Это уверенность, настроенность на какой-то будущий выигрыш, который покажет, кто играет лучше, слышна и в его следующих словах: «Нет, вот попробуй он играть дублетом, так вон тогда я посмотрю, какой он игрок!».

Наконец, в обоих рассматриваемых текстах присутствует достаточно специфическая тема наказания розгами, которую при всем желании отнести к разряду универсальной топики не представляется возможным.

В «Ревизоре» она появляется сразу после оправданий Городничего по поводу высеченной по его приказу унтер-офицерской вдовы. Хлестаков, как бы примеряя ситуацию на себя, говорит: «Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не смеете высечь, до этого вам далеко…»

В четвертой главе «Мертвых душ» тема порки возникает дважды. Ноздрев, который, как уже говорилось выше, вместе с изменившейся ситуацией перетянул на себя и некоторые черты героя «Ревизора», рассказывает Чичикову: «Представь: снилось, что меня высекли, ей-ей!». И далее, в самом конце главы, капитан-исправник сообщает Ноздреву о том, что тот отдан под суд «по случаю нанесения помещику Максимову личной обиды розгами в пьяном виде».

Для нас важнее первое упоминание о порке. И потому, что оно первое, и потому, что оно идет как своего рода «ответ» на размышления

Хлестакова: могут его высечь или нет (к тому же и Чичиков – за такой поворот дела: «Да, – подумал про себя Чичиков, – хорошо бы, если б тебя отодрали наяву»). Важно также и то, что по ходу дела, вследствие изменившегося характера ролей и перераспределения признаков между персонажами, изменяется и сам профиль их общения. Если Ноздрев ведет себя как Хлестаков, то Чичиков в этой ситуации, условно говоря, *становится Городничим*, то есть ведет себя предельно осмотрительно и осторожно. Так же, как и в «Ревизоре», где Хлестаков все время что-то говорит, а Городничий напряженно думает, как с ним себя вести, в «Мертвых душах» Чичиков во время пребывания у Ноздрева периодически произносит похожие внутренние монологи.

Городничий в «Ревизоре»: «Эк куда метнул! Какого туману напустил! разбери кто хочет! Не знаешь, с какой стороны и приняться». Или: «О, да с ним нужно ухо востро». Или: «Ну да постой, ты у меня проговоришься...». Или: «Только бы мне узнать, что он такое и в какой мере нужно его опасаться» и т. д.

Чичиков в «Мертвых душах»: «Чтобы такое сказать ему? – подумал Чичиков». Или: «Эк его неугомонный бес как обуял! – подумал про себя Чичиков и решился во что бы ни стало отделаться от всяких бричек, шарманок и всех возможных собак...». Или: «Ноздрев человек-дрянь, Ноздрев может наврать, прибавить, распустить черт знает что, выйдут еще какие-нибудь сплетни – нехорошо, нехорошо. “Просто дурак я”, – говорил он сам себе».

Второе действие «Ревизора» заканчивается вполне благополучно. Впереди еще немало событий. Что касается четвертой главы «Мертвых душ», то в ее финале мы видим бегство Чичикова из усадьбы Ноздрева. Различие как будто, налицо. Однако если иметь виду, что интересующая нас глава пишется на фоне уже существующего, осуществившегося как смысловое целое «Ревизора» с его финалом, где Хлестаков убегает, спасаясь от скандала и наказания, то бегство Чичикова в финале четвертой главы можно истолковать как своего рода *отсылку к концовке* «Ревизора». Сюда же следует отнести и то, что в обоих случаях в финале появляется некое официальное лицо, которое должно прекратить безобразия и призвать виновных к ответу. В «Ревизоре» это правительственный чиновник из Петербурга, в четвертой главе «Мертвых душ» – капитан-исправник, который является в самый напряженный момент.

Все, о чем шла речь, не более чем предположение, однако если иметь в виду принудительную силу законов творчества в целом и сюжетосложения в частности, то проведенное сопоставление имеет некоторый смысл. Совсем уже упрощая и, само собой, огрубляя ситуацию, можно сказать: «мини-“Ревизор”», разыгранный на сцене четвертой главы «Мертвых душ», должен был завершиться сходным

образом с «Ревизором» настоящим – бегством героя и явлением того, кто должен был навести порядок и восстановить справедливость. Так оно и случилось.

Тема финального бегства подводит нас к последнему примеру двойного использования сюжета у Гоголя. Я имею в виду две внешне столь мало похожие друг на друга вещи, как пьеса «Женитьба» и рассказ «Коляска». Здесь можно говорить, прежде всего, об общей повествовательной схеме, которой, собственно, сходство и исчерпывается. Если попытаться описать сюжеты обеих историй предельно обобщенно, свести их в один сюжет, то он будет выглядеть приблизительно так. Некий персонаж делает предложение, которое принимается теми, кому оно делается. В «Женитьбе» это Подколесин, который делает предложение Агафье Тихоновне. В «Коляске» – Чертокуцкий, который предлагает устроить бал и приглашает на него господ офицеров. Далее следует фаза ожидания исполнения предложения или приглашения. В «Женитьбе» она дана в развернутом виде (приготовления к свадьбе, волнения невесты и жениха), в «Коляске» – в свернутом: читатель просто знает о том, что приглашенные на бал офицеры ждут назначенного срока, чтобы приехать к Чертокуцкому в имение.

В финале в обоих случаях случается очевидный конфуз: предложению-приглашению не суждено сбыться, поскольку в самый последний момент персонаж-инициатор оказывается не в состоянии исполнить обещанное. Подколесин сбегает с собственной свадьбы, выпрыгнув в окошко. Чертокуцкий прячется от приехавших господ офицеров в каретном сарае, забравшись под фартук коляски. Если говорить о подробностях, то в принципе можно сказать, что Подколесин спрятался от невесты в том же самом месте, что и Чертокуцкий: ведь выпрыгнувши из окошка, он тут же *оказался в коляске* («потом, как выскочили, взяли извозчика и уехали»).

Концовки подобного рода, которые можно было бы в кантовском духе, хотя и по другому поводу, определить как превращение напряженного ожидания в ничто, вообще характерны для Гоголя: нечто похожее можно увидеть в «Игроках» или «Портрете». В первом случае в финале торжествует «надувательская земля», во втором, – гениальный портрет превращается в «незначащий пейзаж», в нечто «мутное». В этом смысле можно говорить о многократном применении одного и того же хода в финале повествования, превращающего его во что-то оборванное, в фикцию. Конечно, использование одних и тех же сюжетных схем, прилаживание их к самому различному материалу не является исключительной особенностью одного только Гоголя. Однако можно с достаточной степенью уверенности сказать, что ни один из заметных русских писателей не прибегал к подобному приему так часто и успешно, как Гоголь.

«Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»

(О конструкции и смысле названия)

Название этой повести стоит особняком от всех остальных гоголевских сочинений. Во-первых, это самое длинное из всех его названий, что особенно хорошо заметно на фоне преобладающих у Гоголя коротких заголовков («Нос», «Вий», «Коляска», «Портрет», «Шинель», «Ревизор», «Женитьба» и пр.). Во-вторых, это единственное из названий, где употреблен глагол, в данном случае глагол «поссорился».

Необычность названия поддерживается и особенностями его конструкции или композиции. Мне часто приходилось ловить себя на том, что я не мог по памяти правильно (то есть как у Гоголя) написать название означенной повести. Всякий раз приходилось открывать книжку и смотреть, как именно там написано. Ошибочных вариантов было два: «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем». Правильный же вариант, а именно «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», приходил на ум последним; возможно, потому, что слово «поссорился» располагалось не там, где оно должно быть при «нормальном» построении предложения[123].

Словесные инверсии вообще характерны для гоголевской фразы; это особенность его стиля, состоящая в произвольности, непредсказуемости местоположения того или иного слова. Это то, что еще Пушкин назвал «неровностью и неправильностью» гоголевского слога[124]. Подчас вообще складывается впечатление, что Гоголь, написав «правильную» последовательность слов, затем вынимает одно или два слова со своих законных мест и ставит их в другие – достаточно неожиданные.

В случае же названия повести о двух поссорившихся соседях можно предположить, что дело заключается не только в означенной авторской манере, но и в том смысле, который в этом названии присутствует. Если прочитать название, не предполагая, что оно может значить нечто большее, чем кажется на первый взгляд, то особых вопросов не возникнет: вот жили два соседа-приятеля, жили и однажды поругались. Однако если бы так оно и было, то почему бы Гоголю не написать: «Повесть о том, как *поссорились* Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»? Или: «Повесть о том, как Иван Иванович *поссорился* с Иваном Никифоровичем»? Однако нет: в названии мы видим не множественное число «поссорились», а единственное – «*поссорился*». Причем это «поссорился» выделено и подчеркнуто тем, что стоит не «нормальным» образом между именами двух соседей, а в самом начале названия *перед именем* «Иван Иванович». Собственно, и само то, что

имя Ивана Ивановича поставлено первым также указывает на его особую в этом деле роль.

Можно предположить, что таким образом Гоголь хотел подчеркнуть главную особенность произошедшей ссоры: соседи не просто поругались друг с другом, то есть были оба в равной степени неправы, а поругались прежде всего по вине Ивана Ивановича (то, что он человек недобрый, видно уже из сцены с нищенкой в самом начале повести»). Именно Иван Иванович оказался той стороной, которая столь легко возбудилась, а затем уже не хотела идти ни на какие компромиссы. Как пишет Гоголь, сравнивая характеры обоих персонажей, по виду Ивана Никифоровича «трудно узнать, доволен ли он, или сердит», тогда как Иван Иванович «если ж чем бывает недоволен, то тотчас дает заметить это».

Дальнейшее течение событий как раз на такую расстановку позиций и указывает. В начале повести Иван Иванович и Иван Никифорович говорят о погоде, и Иван Никифорович, ругая жаркий день, ввертывает черта:

«Чтоб черт его взял!». Иван Иванович сразу же возбуждается и грозит ему адскими муками: «Вы вспомните мое слово, да уже будет поздно: достанется вам на том свете за богопротивные слова».

Следующие за этим извинения Ивана Никифоровича, указывают на очевидную покладистость его характера: «Чем же я обидел вас, Иван Иванович?» – говорит Иван Никифорович. «Я не тронул ни отца, ни матери вашей. Не знаю, чем я вас обидел». И затем: «Ей-богу, я не обидел вас, Иван Иванович!». И еще раз: «Как вы себе хотите, думайте, что вам угодно, только я вас не обидел ничем». Все эти, пожалуй, даже чрезмерные извинения наконец устраивают Ивана Ивановича, и он успокаивается.

Что касается самой ссоры из-за ружья, то и здесь Иван Никифорович выглядит как сторона защищающаяся, а не нападающая. Обидные слова, причем адресованные лично Ивану Никифоровичу, первым произносит Иван Иванович: «Вы, Иван Никифорович, разносились со своим ружьем, как *дурень с писаною торбою* (курсив Гоголя. – *Л. К.*)». Именно на эти грубые слова Иван Никифорович и откликается, назвав соседа «гусаком», то есть словом, по статусу своему менее обидным, чем прямолинейное «дурень».

Все, однако, могло бы разрешиться мирным образом, как не раз уже бывало, но, как пишет Гоголь, «теперь произошло совсем другое». Реакция Ивана Ивановича оказалась необычайно сильной. Он стал буквально напрашиваться на скандал и окончательный разрыв отношений.

«– Что вы такое сказали, Иван Никифорович? – спросил он, возвысив голос.

– Я сказал, что вы похожи на гусака, Иван Иванович! – Как же вы смели, сударь, позабыв и приличие и уважение к чину и фамилии человека, обесчестить его таким поносным именем? (как будто «дурнем» назвать человека можно. – *Л. К.*).

– Что ж тут поносного? Да чего вы в самом деле так размахались руками, Иван Иванович!

– Я повторяю, как вы осмелились, в противность всех приличий, назвать меня гусаком?».

Тут уже не выдерживает Иван Никифорович: «Начхать я вам на голову, Иван Иванович! Что вы так раскудахтались?».

Скандал окончательный. Иван Никифорович уже жалеет о случившемся («ему очень было досадно это»): ему жаль, что Иван Иванович не придет более в его дом, но с собою он уже совладать не в силах. В итоге с того же простодушного расстройства, «с досады не зная сам, что делать»

он зовет слуг, чтобы те взяли Ивана Ивановича за руки, да и вывели из дому.

Сказанное относится и к финалу повести, где герои оказываются друг подле друга на обеде у городничего. Здесь они ссорятся вторично и тем же манером, что и в начале. Иван Никифорович – сторона, готовая пойти навстречу в затянувшемся скандале: «– Я не знаю, – сказал Иван Никифорович, пыхтя от усталости (заметно было, что он был весьма не прочь от примирения), – я не знаю, что я такое сделал Ивану Ивановичу; за что он порубил мой хлев и замышлял погубить меня?». И далее: «– Какой же я вам, Иван Иванович, нанес вред? – сказал Иван Никифорович. Еще одна минута объяснения – и давнишняя вражда готова была погаснуть. Уже Иван Никифорович полез в карман, чтобы достать рожок и сказать: “Одолжайтесь”». Он уже хочет, как пишет Гоголь, обратиться к соседу «по-дружески» («Иван Никифорович дотронулся пальцем до пуговицы Ивана Ивановича, что означало совершенное его расположение»).

Но не таков Иван Иванович – он сторона непримиримая и всегда готовая к новой ссоре. Он называет своего соседа «врагом», говорит с ним, «не подымая глаз», и твердит одно и то же о нанесении вреда его чину и званию. Иначе говоря, профиль его поведения тот же, что и во время первой ссоры.

Если вернуться к названию повести, то помимо отмеченного слова «поссорился», указывающего на настоящего зачинщика ссоры, имеет смысл обратить внимание и на стоящее перед ним слово «как».

Допустим, в названии бы стояло: «Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» (то есть с нормальным положением слова «поссорился»). В этом случае и вопроса бы никакого не возникло: слово «как» относилось бы к обоим персонажам и соответственно – обобщенно – к самому факту ссоры. Однако в названии «как» стоит на другом месте, а именно перед именем Ивана Ивановича (точнее, перед словосочетанием «поссорился Иван Иванович») и, таким образом, оказывается связанным прежде всего с ним и уже затем со всем остальным содержанием предложения. Достаточно поставить над словом «как» ударение, чтобы увидеть, что оно несет в себе некий дополнительный смысл. Оно означает нечто большее нежели просто указание на факт ссоры, а обращает наше внимание на самый характер или форму произошедшего, то есть на то, *как* это все случилось.

* * *

Почему мы обо всем этом говорим? Потому что название повести о двух поссорившихся соседях представляет собой единственный в гоголевском творчестве случай, когда вместе сошлось сразу несколько выходящих за пределы авторской «нормы» параметров. Необычная длина названия, использование в нем глагола, положение этого глагола во фразе и, наконец, особая смысловая нагрузка, ложащаяся на слово «как» (за счет того, что оно стоит, как уже говорилось, в несколько необычной позиции), – все это вместе и создает эффект некоторой напряженности, странности, своеобычности названия гоголевского заголовка. Это, собственно, и явилось причиной тех его многочисленных искажений, о которых шла речь в начале этой заметки. Суть же дела в том, что сложность, «неудобоваримость» названия (несмотря на его относительную краткость) нужно объяснять не столько «неровностью» гоголевского слога, сколько тем, что оно было задумано (осознанно или нет) как «мини-сюжет» или свернутый сюжет всей повести. В этом названии – путем минимального искажения повествовательной «нормы» – достигнут эффект предварения всей истории, о чем догадываешься лишь после того, как история прочитана и предметом интереса вновь становится название. Как оказывается, в нем уместилось не только указание на факт ссоры двух персонажей, но и скрытое – в оговаривавшемся выше смысле – описание самого факта. Причем описание, как уже отмечалось, весьма изощренное, если сравнить его, скажем, с «сюжетным» названием романа Достоевского, где говорится о преступлении и последовавшим за ним наказании. У Достоевского дана простейшая логически понятная и оправданная последовательность. У Гоголя же – указание на виновника ссоры и характер случившегося (под «характером» в данном случае понимается особая нагрузка слова «как», которая призывает читателя обратить внимание на то, как именно вел себя зачинщик ссоры).

В пользу предположения о необычности рассматриваемого названия говорит также и то, что шесть заголовков глав повести из семи несут сходную нагрузку, что и основное название, а именно коротко излагают суть дела. На фоне того, что Гоголь в своих сочинениях обычно не дает названий отдельным главам, это выглядит особенно примечательно. Да и в тех редких случаях, когда заголовки все-таки появляются, – в повестях «Майская ночь, или утопленница» и «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», – они предельны кратки. Чаще всего – в одно-два слова: «Ганна», «Голова», «Парубки гуляют», «Утопленница», «Пробуждение» или «Иван Федорович Шпонька», «Дорога», «Тетушка», «Обед», «Новый замысел тетушки».

Не то видим мы в повести о поссорившихся соседях. Здесь заголовки глав нарочито затянуты, поданы как маленькие описания. Даже самый короткий из всех заголовков длиннее любого из перечислявшихся выше. Глава первая: «Иван Иванович и Иван Никифорович», глава вторая: «Из которой можно узнать, чего захотелось Ивану Ивановичу, о чем происходил разговор между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем и чем он окончился»; глава третья: «Что произошло после ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем»; глава четвертая: «О том, что произошло в присутствии Миргородского поветового суда»; глава пятая: «В которой излагается совещание двух почетных в Миргороде особ»; и шестая: «Из которой читатель легко может узнать все то, что в ней содержится».

История литературы, конечно, знает и куда более подробные заголовки к отдельным главам, однако в рамках гоголевского творчества это случай единственный и потому привлекающий к себе внимание. То же самое мы видим и в общем названии повести: оно, как я пытался показать, необычно для Гоголя и устроено необычным и весьма сложным образом. В этом заголовке в одном предложении сказано об истинном зачинщике ссоры – Иване Ивановиче, – и обращено внимание на то, как такие истории случаются. Иначе говоря, *как умеет* нехороший человек Иван Иванович устраивать скандалы и *как, каким образом* ему шаг за шагом удалось сделать так, что мелочь, пустяк обессмыслили и обесценили даже то немногое, что было в его жизни и жизни его соседа.

Название повести вместе с заголовками глав, где навязчиво звучат похожие друг на друга имена Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, подчеркивает, помимо всего прочего, абсурдность, нелепость случившегося. Чего нет, для сравнения, в близкой по структуре, но противоположной по смыслу повести «Старосветские помещики», где имена персонажей не явлены ни в названии повести, ни в заголовках ее глав (по причине отсутствия этих заголовков).

И напоследок. Как показывают примеры многочисленных искажений гоголевского сочинения, нелишним будет еще раз написать его правильное название: «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Тентетников и Раскольников

То, что Гоголь самым существенным образом отозвался в Достоевском, доказывать не надо. Фактически Достоевский «пережил», «преобразовал» Гоголя внутри себя – и в смысле «больших» идей, и в отношении общего тона миропонимания. Что же касается линий преемственности, особенно по части сюжетных ходов и создания тех или иных характеров, то здесь преемственность не так заметна, а иногда и вовсе не заметна. Тем более интересно обратиться к тем гоголевским персонажам, которые могли бы каким-то образом «отозваться» в главном герое «Преступления и наказания». Вместе с тем, помимо литературных персонажей, существуют и реальные человеческие типы, которые, собственно, и дают жизнь этим самым персонажам. Поэтому, когда мы угадываем черты сходства в выведенных писателями характерах, необходимо помнить и об этой стороне дела.

Если взяться за поиск «предшественников» Раскольникова в гоголевских сочинениях, то выбор, скорее всего, падет на героя повести «Портрет». Я приведу несколько сопоставлений между этой вещью Гоголя и романом Достоевского с целью создания общей картины возможных смысловых и сюжетных перекличек. Оттолкнувшись от нее, можно будет затем провести сопоставления менее очевидные, а точнее, и вовсе не очевидные.

Бедный молодой художник Чартков жил в *верхнем* этаже грязного подъезда («С трудом и одышкой взобрался он по лестнице, *облитой помоями*»); комнату свою не любил и мечтал о «славной квартире».

Бедный молодой студент Раскольников жил в *верхнем* этаже пятиэтажного дома («Каморка его приходилась под самою кровлей»); в бреду Раскольникову является «лестница, совсем темная, вся *залитая помоями*»[125]; свою маленькую комнату он также не любил. Хотя обе квартиры в чем-то отличаются друг от друга, важно то, что и та и другая имеют общую неприятную особенность. Комната Чарткова была «*низенькая*» (что для художника мучительно); комната же Раскольникова была «до того *низкая*, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко» (что мучительно не только для художника).

Оба персонажа нервны и чувствительны. О Раскольникове это сказано много раз, о Чарткове – в начале повести: «воображенье его и нервы были чутки».

Оба задолжали за квартиру, что естественно для бедного съемщика и может быть вполне отнесено к самой действительности, диктующей сочинителю свои подробности. Что же касается деталей (если иметь в виду возможную текстовую перекличку), то они весьма схожи: В «Портрете» «человек» Никита сообщает Чарткову о том, что за деньгами приходили *хозяин* и квартальный, т. е. *полицейский*. В «Преступлении и наказании» Настасья говорит Раскольникову, что приходила *хозяйка* за деньгами и обещала пожаловаться в *полицию* (примечательно, что оба персонажа в этот момент *лежали на кровати*: Чартков прилег, чтобы отдохнуть, Раскольников еще не поднялся после сна). В продолжение темы бедности идет и мотив отсутствия свечей. В «Портрете» Никита говорит Чарткову, что «*свечи* нет», да и «вчера еще *не было*». В «Преступлении и наказании» в шестой главе также сказано: «Между тем стемнело; *свечи* у него *не было*».

Перекликаются между собой также и две связанные друг с другом темы преступления и сна (помрачения сознания). В «Портрете» Чартков ворует один из упавших на пол свертков с золотом («полный страха, смотрел, не заметит ли старик»). Сделал Чартков это во сне или в состоянии, похожем на сон, не столь важно, поскольку реальность от фантазии он в этот момент не отличал. В «Преступлении и наказании» Раскольников убивает старуху-процентщицу, также находясь в состоянии если не в сонном, то полубредовом, болезненном. Цель в обоих случаях одна и та же – завладеть чужим золотом, и эта цель – несмотря на различную тяжесть содеянного (воровство – не убийство) – все же сближает оба преступления. Сближает их и то, что делал обезумевший Чартков в финале повести: брал в руки нож и резал на куски хранившиеся у него портреты, то есть убивал, говоря метафорическим языком, заключенные в них жизни[126].

Особенно важна тема сна или бреда. После покупки портрета сознание Чарткова находится в особом, измененном, как сказали бы психиатры, состоянии. Что же сказать о Раскольникове, который и задумывал и осуществил свое преступление, будучи не вполне вменяемым человеком.

Герой гоголевского «Портрета» во время описываемых событий просыпается трижды, и всякий раз оказывается, что он не проснулся, а перешел из одного сна в другой. У Раскольникова похожая картина: он то засыпает, то просыпается, то бредит или действует в сомнабулическом состоянии.

Чартков после тяжелой ночи, проведенной рядом с портретом (то есть после кражи золота), приходит в себя: «*Проснулся он очень поздно* и почувствовал в себе то неприятное состояние, которое овладевает человеком после угара; *голова его неприятно болела*».

Раскольников до кражи, до преступления уже находится в состоянии, в котором оно будет совершено: «*Он проснулся* на другой день *уже поздно*, после тревожного сна, но сон не подкрепил его. Проснулся он желчный, раздражительный, злой и с ненавистью посмотрел на свою каморку». А вот следующее пробуждение Раскольникова, перекликающееся «пробуждениями в сон» Чарткова: «Он поднялся с усилием. *Голова его болела*».

Сравнение цитат показывает, что совпадает многое. Вполне можно представить себе, как из Чарткова вырастет персонаж, в чем-то подобный Раскольникову. Однако этого не происходит, и главный поворотный пункт здесь – обретение золота. После своего преступления Раскольников смотреть не может на деньги, он их вообще «хоронит» под камнем, чтобы уже не воспользоваться ими никогда, поскольку в нем открывается чувство и возможность восстановления в себе человека.

Чартков же, напротив, завладев золотом, совершенно изменяется: «И как взглянул он еще раз на золото, не то заговорили в нем 22 года и горячая юность. Теперь в его власти было все то, на что он глядел доселе завистливыми глазами, чем любовался издали, глотая слюнки» и т. д.

Конечно, важно, что Раскольников убил, а Чартков нет, однако близость черт характера наводит на размышления о том, как может повернуться человеческая судьба. В одном случае мы видим персонажа, уходящего в конце своей жизни в безумие, убийцу портретов, в другом – персонажа, начинающего с безумия, с убийства, но обретающего в конце концов себя как человека.

Если смотреть на дело шире, то в числе возможных условно говоря прототипов Раскольникова могут оказаться и другие персонажи, входящие, по выражению В. Н. Топорова, в «Петербургский текст», простирающийся от пушкинской эпохи до двадцатого века. «Оставляя в стороне те произведения, которые в этом отношении достаточно верно следуют образцам Гофмана, французской «неистовой» словесности и т. п., следует особо выделить лермонтовский отрывок “У графа В... был музыкальный вечер”, датируемый весной 1841 г. и впервые опубликованный в сборнике “Вчера и сегодня”, кн. 1, в 1845 г.». В.Топоров пишет, что этот отрывок во многих отношениях предвосхищает роман Достоевского, особенно «в связи с темой особого душевного состояния героя ср.: «С *некоторого времени* его преследовала постоянная идея, мучительная и несносная... Непостижимая лень овладела всеми чувствами его (...) голова болела, звенело в ушах (...) ему стало ужасно грустно. Он начал ходить по комнате; небывалое беспокойство им овладело; ему хотелось плакать (...) он бросился на постель и заплакал...»; (ср.: еще: «... признаки постоянного и тайного недуга (...) от *ипохондрии* (...) какое-то неясное, но тяжелое чувство...»). Все это «при сходных описаниях у Достоевского,

ср. хотя бы: «С *некоторого времени* он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожим на *ипохондрию*...»[127].

* * *

От примеров очевидных – к неочевидным. Начало романа «Преступление и наказание» Достоевского и начало второго тома поэмы Гоголя. Раскольников и Тентетников.

Детство и юность Раскольникова от нас по большей части закрыты, хотя то состояние, в котором мы застаем его уже на первых страницах романа, позволяет предположить, каким было его прошлое.

Детство и юность Тентетникова, напротив, представлены достаточно подробно. И содержание этих описаний, если бы оно было бы приложено к Раскольникову, во многом походило бы на правду. То, что Раскольников был бедным человеком, а Тентетников не бедствовал, в данном случае не столь существенно, поскольку речь идет о характере и душевных свойствах, не зависящих напрямую от благополучия.

Тентетников – «двенадцатилетний мальчик, остроумный, *полузадумчивого* свойства*, полуболезненный*» – растет в обстановке для него чуждой и губительной. В «учебном заведении» изучал «медицину, химию, философию и даже право, и всеобщую историю человечества». Но все это не пробудило в нем подлинного интереса, он желал чего-то большего. «Честолюбие его, – как пишет Гоголь, – уже было возбуждено, а деятельности и поприща ему не было». Когда же, наконец, определился он на службу в департамент, «необыкновенно *странное чувство* проникнуло неопытного юношу». Тентетников понял, что никакой подлинной пользы он здесь принести не сможет, а ведь это именно то, к чему он стремился.

Это весьма похоже на то, что известно о характере Раскольникова, для которого также были свойственны задумчивость, болезненность, честолюбие и стремление принести действительную общественную пользу (Раскольников, так же как и Тентетников, изучал разные научные дисциплины, но применить это знание на пользу человечеству не мог).

А вот случай, который еще более сближает обоих персонажей. Когда Тентетников первый раз вошел в департамент, он почувствовал себя совсем неважно. «Комната закружилась, перемешались чиновники и столы, и чуть удержался он от *мгновенного потемнения*»; Раскольников, впервые войдя в контору, также почувствовал головокружение и даже упал в обморок. И хотя департамент и контора заведения разные, все же много в них и общего: официальное место, столы, бумаги, чиновники. И что важно – и Тентетников, и Раскольников приходят в официальное место в *первый раз*. Что касается мотива головокружения, потери сознания, то он, как известно, вообще

очень важен для «Преступления и наказания»: это связано и с «теорией», согласно которой преступник совершает свое злодеяние в состоянии болезненном, полусознательном, и с реальной болезненностью Раскольникова, его полуголодным существованием.

Раскольников часто описывается как человек раздражительный. Тентетников также нередко бывал раздражителен. Друзья его говорили о несправедливом устройстве общества, и эти «негодованья» скоро разбудили в нем, как пишет Достоевский, «нервы и *дух раздражительности*, и заставили замечать все те *мелочи*, на которые он прежде и не думал обращать внимания».

Текст, прочитанный с особым вниманием и интересом (а именно таким было отношение Достоевского к сочинениям Гоголя), оставляет следы в тексте человека, его читавшего. Это, как говорится, «общее место». Однако интересно всякий раз проследить, как именно все это происходит. В данном случае то впечатление, которое произвело на Достоевского чтение *самого начала* второго тома гоголевской поэмы (я имею в виду не обязательно «потрясение», а просто вдумчивое, «впитывающее» чтение), могло сказаться на каких-то планах, сюжетных ходах или деталях его будущих сочинений. В частности, оказать влияние на *самое начало* романа «Преступление и наказание». Мы это уже видели на некоторых примерах; теперь можно ряд продолжить.

Раздражительность заставила Тентетникова обращать внимания на «все те *мелочи*», которые он прежде не замечал. В начале «Преступления и наказания» эта тема становится выделенной, особенно важной. Как говорит Раскольников по поводу своей слишком приметной шляпы: «Вот эдакая какая-нибудь глупость, какая-нибудь пошлейшая *мелочь*, весь замысел может испортить (…) Мелочи, мелочи главное!». Можно было бы и не сводить вместе «мелочи» Гоголя и Достоевского, если бы не подготавливающий или окружающий их фон, что и произвело «дух раздражительности» и в Раскольникове, и в Тентетникове. Раскольников стал обращать внимание на мелочи только тогда, когда задумал свое дело, продиктованное во многом его состоянием – нервами и раздражительностью.

В зародыше злодейского плана важным было само чувство, ощущение, которое испытал Раскольников, увидев старуху-процентщицу: «…с первого же взгляда, еще ничего не зная о ней особенного, почувствовал к ней *непреодолимое отвращение*».

Нечто похожее мы видим и в настроении Тентентникова; калибр поменьше, но направление, суть настроения те же самые. Тентетников испытывал к своему начальнику, то есть к человеку, олицетворявшему для него несправедливость общественного устройства, «*отвращение нервическое* и хотел ему *зла*». Он даже доискивался ссоры с ним «с

каким-то особым наслаждением и в том преуспел». Похожим образом действует и Раскольников, когда оказывается в конторе и «скандализирует» тамошнюю обстановку: если вспомнить о его поведении, то нужно сказать, что действует он довольно грубо.

В наследовании текста нет жестких правил, поэтому «мелочи» из одного текста могут быть осмыслены иначе в тексте другом[128]. Здесь возможно даже варьирование, даже переворачивание того или иного мотива, но при *сохранении* самого этого мотива. У Гоголя «негодование против общества» завершает карьеру Тентетникова, у Достоевского, напротив, открывает «карьеру» Раскольникова. Дело даже не в сравнении деталей из двух взятых нами сочинений, а в статусе деталей исходного текста. В тексте исходном – какая-то деталь, упоминание, мелочь; в тексте же ему наследующем – то же самое, но уже выросшее в мотив, тему, сюжет. «Бунт» Тентетникова – незначительный эпизод в его биографии, для Раскольникова же этот бунт стал поворотным пунктом всей его жизни.

В первой главе второго тома гоголевской поэмы рассказывается про некое «филантропическое общество», целью которого было «доставить прочное счастие всему человечеству». В это «тайное общество» Тентетникова «затянули его два приятеля, принадлежавшие к классу огорченных людей, добрые люди, но которые, от частых тостов во имя науки, просвещения и будущих одолжений человечеству, сделались потом формальными пьяницами. Тентетников скоро спохватился и выбыл из этого круга.

Но общество успело уже запутаться в каких-то других действиях, даже не совсем приличных дворянину, так что потом завязались дела и с полицией».

И. Золотусский по этому поводу пишет: «Не рискнем утверждать, что Гоголь изобразил здесь кружок Петрашевского, но некоторые совпадения в составе участников и в программе «общества» и кружка налицо (…) Цель «общества» – доставить счастье всему человечеству» – цель учения Фурье. А именно этим учением был «опьянен» руководитель кружка Петрашевский, а одно время и Федор Михайлович Достоевский (…) Нельзя не учесть того, что второй том «Мертвых душ» создавался как раз в конце 1840 – начале 1850 годов, когда арест петрашевцев, а затем и суд над ними (1849) сделались предметом разговоров в обеих столицах»[129]. И. Золотусский не сравнивает Тентетникова с Раскольниковым, однако в нашем случае важно то, что сама тема возмущения персонажа против государственного устройства – общая. У Гоголя речь идет о целом «тайном обществе» – отсюда и соответствующий масштаб: забота обо всем человечестве. В романе Достоевского, где действует одиночка масштаб тоже присутствует, но все же поменьше. Из начала шестой главы: «Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги,

обреченные в монастырь! Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц...». Сравнивая два этих описания, можно сказать, что юный, не определившийся пока еще в жизни Тететников мыслит в том же направлении, что и уже «дозревший» до настоящего дела Раскольников.

Если перебрать в уме всех заметных персонажей Гоголя и Достоевского, то – наряду с Чартковым – ближе всех друг к другу окажутся Тентетников и Раскольников. Ближе не в состоявшейся, прописанной судьбе, а в ее истоке, в начале, *в самой возможности движения характера именно в эту сторону*.

Конечно, не все одинаково в характерах Тентетникова и Раскольникова. Первый превратился в обленившегося помещика, второй – взял в руки топор. Обобщая ситуацию, можно сказать, что в герое «Преступления и наказания» есть именно развитие, переосмысление того, что деталями явилось в портрете персонажа из второго тома «Мертвых душ». И если это так, то и от Тентетникова в том числе – персонажа, в русской литературе не очень известного, – тянутся смысловые ниточки к знаменитому герою «Преступления и Наказания» – Родиону Романовичу Раскольникову.

* * *

Если сравнить между собой фамилии героя Достоевского и героя Гоголя, то в них также обнаруживается некоторое – хотя и условное – сходство. У Гоголя нет более фамилий, похожих на Тентетникова, у Достоевского – на Раскольникова. Обе фамилии четырехсложные, обе заканчиваются четырьмя одинаковыми буквами. Что же касается первой части фамилии, то здесь сходство имеет не буквенный (звуковой), а смысловой характер, хотя к звуку это и имеет определенное отношение.

Герой «Преступления и наказания» более всего связан с двумя вещами, ставшими его своего рода эмблемами. Это топор и колокольчик. Последний особенно важен, и если сравнивать его с другими значащими предметами (тот же топор, камень во дворе дома, «заклад» и др.), то по своей значимости он превзойдет их всех. Раскольников звонит в колокольчик особым образом, звонит многократно и громко («в колокольчик стал звонить мало не оборвал»), специально приходит после убийства, чтобы еще раз позвонить (звонил с особым болезненным наслаждением). Смысл «раскалывания» в данном случае может быть отнесен и к удару топором по голове (Раскольников тот, кто раскалывает), и к самому колокольчику, за которым проступают очертания церковного колокола, а вместе с ним и надежды на восстановление падшего человека[130]. Иначе говоря, звон – колокольчика или колокола – так или иначе прослушивается в фамилии героя «Преступления и наказания»; думая о Раскольникове, мы

невольно слышим звук *того самого* колокольчика и ощущаем, хотя бы и на подсознательном уровне, смысл «раскалывания».

Если держаться предположения о том, что кое-что из Тентетникова перешло в Раскольникова, то, помимо общего окончания («ников»), первая часть фамилии гоголевского героя также приобретает новое смысловое измерение. Тен-тет-ников. В русском языке словосочетания «тен-тен» или «тень-тень» (а ближе к этой фамилии ничего не подберешь) означают «звон», а глагол «тенькать», как пишет В. И. Даль, – «звонить, бреньчать, по(пере)званивать», «теньтень» – звон колокольчика»[131]. Таким образом, в фамилии «Раскольников» можно услышать отзвук фамилии гоголевского персонажа. Разница в интенсивности звучания: на смену слабому «тень-канью» гоголевского персонажа приходит раскалывающий колокол удар героя Достоевского.

* * *

Скорее всего, я не взялся бы за эти заметки, если бы не одна фраза, с которой, собственно, и началось движение в избранном направлении и появились все те детали и соображения, которые были изложены выше. Фраза эта, как бывает в таких случаях, запоминающаяся, выделенная, до известной степени эмблематическая.

В «Преступлении и наказании» есть эпизод в трактире, где Раскольникову под звук бильярдных ударов впервые приходит мысль об убийстве и ограблении. «Странная *мысль наклевывалась в его голове*, как из яйца цыпленок, и очень, очень занимала его».

А вот как чувствует себя Тентетников, который только что проводил Чичикова, озадачившего его разговорами о «мертвых душах»: «Обрывки чего-то, похожие на *мысли*, концы и хвостики мыслей лезли и отовсюду *наклевывались к нему в голову*».

Еще в том же духе. Тентетников: «Возмущение нервическое обдало его всеми чувствами (…) То садился на диван, то подходил к окну, то принимался за книгу, то хотел мыслить. Безуспешное хотенье! *Мысль не лезла к нему в голову…*».

Похожее состояние нервического возмущения видим и у Раскольникова: «Клочки, обрывки каких-то *мыслей* так и кишели в его *голове*, но он ни одной *не мог* схватить, ни на одной *не мог* остановиться, несмотря даже на усилия».

Приведенные цитаты, как кажется, говорят сами за себя. Настрой общий, да и способ описания похожий: в одном случае были «концы и хвостики мыслей», в другом – «клочки, обрывки каких-то мыслей». Поддерживается все это и общим фоном «Преступления и наказания», где тема мыслей, смешивающихся, кружащихся («все мысли его кружились»), тема мысли странной и настойчивой представлена во всей

полноте. Раскольников ощущал в себе «*странную* мысль»;
у Тентетникова – то же самое. «*Странное* состояние», – подумал он, размышляя над чичиковским предложением. «Странный» – одно из важнейших слов Достоевского[132], и в контексте нашего сопоставления оно говорит как раз в пользу предложенного сопоставления.

* * *

«Мертвые души» (если иметь в виду весь план поэмы) и «Преступление и наказание» похожи друг на друга своей «большой», хотя и по-разному представленной идеей. Чичиков совершает преступление, затем раскаивается, и Раскольников, хотя вина его потяжелей, также преступает и раскаивается. Все, о чем шла речь в этой заметке – попытка показать, как могут быть – совсем незаметным образом – связаны два этих сочинения в плане выбора персонажа, в его потенциальной или свершившейся судьбе. Иначе говоря, как могут быть связаны между собой столь разные, на первый взгляд, фигуры, как Тентетников и Раскольников.

«Каштанка» и Гоголь

Что общего у чеховского рассказа с гоголевской «Повестью о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем»? С точки зрения движения сюжета и общей атмосферы ничего. Однако есть в этом чеховском рассказе некоторые подробности, от которых просто так отмахнуться нельзя и которые связывают его с гоголевской повестью.

Чехов написал историю собаки, которая потеряла своих хозяев, нашла нового хозяина, а затем вновь оказалась у своих прежних хозяев. Гоголь написал историю двух поссорившихся друг с другом соседей. Каким-то образом эта история «всплыла» у Чехова, когда он писал «Каштанку». Может быть, ему в этот момент попалась на глаза гоголевская повесть, может быть, связующим звеном стала тема еды, имеющая существенное значение для обоих сочинений, а дальше один мотив или имя «подсказывал» что-то похожее, хотя сюжеты в обоих случаях развивались по-разному.

То, что гуся в «Каштанке» зовут «Иваном Ивановичем» (а у Гоголя Иван Иванович назван «гусаком»), можно было бы посчитать простым совпадением или единичным фактом, если бы не еще одно важное сближение. Главной причиной ссоры двух соседей было *ружье*. В чеховском рассказе ружья нет, зато есть вещь ему близкородственная – *пистолет*. Гусь Иван Иванович стрелял из пистолета, что для гусей, как ни смотри, вещь довольно редкая: «Гусь взял в клюв другую веревочку и потянул, отчего тотчас же раздался оглушительный выстрел». На фоне полного сходства имен и отчеств сравнение ружья с пистолетом, из которого стреляет гусь Иван Иванович, случайным уже не выглядит.

В обоих случаях гусь связан со смертью. У Гоголя она лишь упомянута: «Вдруг Иван Иванович вскрикнул и обомлел: ему показался *мертвец* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Л. К.*); но скоро он пришел в себя, увидевши, что это был *гусь*, просунувший к нему свою шею». В чеховском рассказе гусь Иван Иванович умирает по-настоящему: «Хозяин пригнул его голову к блюдечку и окунул клюв в воду, но гусь не пил, еще шире растопырил крылья, и голова его так и осталась лежать в блюдечке». В первом случае показавшийся Ивану Ивановичу «мертвецом» гусь, «*просовывает*», то есть вытягивает шею, во втором, – шея действительно была вытянута (не случайно, Каштанке в этот момент показалось, что она когда-нибудь так же «неизвестно отчего закроет глаза» и «*протянет* лапы»). У Гоголя есть еще одно место, где гусь, стрельба и смерть соединяются вместе. Это происходит в тот момент, когда Иван Иванович пытается убедить Ивана Никифоровича продать ему ружье: «... когда же вы будете стрелять? Разве во втором пришествии. Вы, сколько я знаю и другие запомнят, ни одной еще качки не убили». Слово «качка» в тексте помечено звездочкой с авторским объяснением того, что это утка. И хотя утка – не гусь, ближе ничего не подберешь (так же, как и в разбиравшейся выше паре пистолет – ружье).

Добавим к сказанному еще одно сближение. В чеховском рассказе вскоре после стрельбы из пистолета появляется свинья, которая участвует в цирковом номере. В повести Гоголя также есть свинья: Иван Иванович предлагает ее соседу взамен ружья. Собственно, даже внешне они похожи. У Гоголя упомянута «бурая свинья», у Чехова – «черная». У Чехова – Хавронья и у Гоголя – Хавронья. У Чехова цирковая свинья Хавронья Ивановна научена разным цирковым трюкам, например «пирамиде». Но ведь и у Гоголя свинья совершает нечто такое, что тоже можно отнести к области дрессировки. Неожиданно вбежав в суд, свинья «схватила к удивлению присутствовавших, не пирог или хлебную корку, но прошение Ивана Никифоровича, которое лежало на конце стола, перевесившись листами вниз. Схвативши бумагу, бурая хавронья убежала так скоро, что ни один из приказных чиновников не мог догнать ее». В самом деле, поверить в то, что свинья могла совершить такой поступок без специальной натаски довольно трудно (а Гоголь ничего по этому поводу не сообщает). Остается лишь зафиксировать параллель и предположить, что «гусак» Иван Иванович, сделавшийся в чеховском рассказе настоящим гусем, *потянул за собой* и свинью Хавронью, которая из гоголевской «самоучки» превратилась в настоящую дрессированную свинью.

Общими для двух историй оказываются и упоминания о горохе, который, как ни крути, к нейтрально-универсальной топике отнести также довольно трудно. В чеховском рассказе это целый эпизод: «Каштанка принялась обнюхивать углы. В одном из углов стояло маленькое корытце, в котором она увидела моченый горох и размокшие

ржаные корки. Она попробовала горох – невкусно, попробовала корки – и стала есть. Гусь (...) чтобы показать свое доверие, сам подошел к корыту и *съел несколько горошинок*».

У Гоголя тоже читаем про горох и также в связи с «гусаком» Иваном Ивановичем. Не желая менять ружье на свинью, Иван Никифорович произносит свою знаменитую фразу: «Ей-богу, Иван Иванович, с вами говорить нужно, *гороху наевшись*».

К теме еды/голода присоединяется и мотив битья, который вместе с ними образует конфигурацию, которая также не может быть признана случайной. Каштанка, пока она жила у столяра, бывала не только голодна, но и бита (она считала, что хозяева «имели право бить ее»). Ее первая еда у нового хозяина – это хлеб («Сначала он дал ей хлеба...»), а одна из ее первых мыслей – о том, что новый хозяин «дает много есть» и «ни разу не ударил ее». Затем, когда Каштанка знакомится с обитателями квартиры, связка хлеб-битье вновь дает о себе знать. Сначала – битье. «Кот еще сильнее выгнул спину, зашипел и ударил Каштанку лапой по голове». «... гусь подошел сзади и больно долбанул ее клювом в спину». А затем – как акт примирения – Каштанка и гусь Иван Иванович принимают участие в совместной трапезе. Каштанка ест хлеб из гусиного корытца («размокшие ржаные корки). А гусь съедает «несколько *горошинок*».

У Гоголя в сцене, где Иван Иванович разговаривает с голодной нищенкой, также соединились вместе линии голода, хлеба и битья. Иван Иванович спрашивает нищенку, не голодна ли она, на что та отвечает, что не ела уже три дня, что стоит и ждет милостыни – «не даст ли кто-нибудь на *хлеб*». «“Гм! что ж тебе разве хочется *хлеба*?” – обыкновенно спрашивал Иван Иванович. – “Как не хотеть! Голодна, как собака”. – “Гм! – отвечал обыкновенно Иван Иванович, – так тебе, может, и мяса хочется? (...) разве мясо лучше *хлеба*?” – “Где уж голодному разбирать. Все, что пожалуете, все хорошо”. При этом старуха обыкновенно протягивала руку. – “Ну, ступай же с Богом, – говорил Иван Иванович. – Чего ж ты стоишь? *Ведь я тебя не бью*”».

«Голодна, как собака» – разумеется, выражение универсальное, однако в контексте нашего рассмотрения, где сравниваются голодная женщина и настоящая голодная собака, оно приобретает неожиданную конкретность. Что же касается самой схемы разговора Ивана Ивановича с нищенкой, то она оказывается своего рода матрицей, отправным пунктом для той сцены, где в чеховском рассказе новый хозяин впервые кормит Каштанку. Гоголевский Иван Иванович сначала упомянул хлеб, а затем мясо. Чеховский дрессировщик кормит собаку в том же порядке: «Сначала он дал ей *хлеба* и зеленую корочку сыра, потом кусочек *мяса*». Затем последовательность хлеб-мясо повторяется еще раз; сначала новый хозяин дает собаке «пол-пирожка», то есть все тот же хлеб, а

затем «куриные кости», то есть пищу, относящуюся к рубрике мяса. В гоголевской истории после упоминаний о хлебе и мясе нищенка говорит: «Где уж *голодному разбирать*». У Чехова, после упоминаний о хлебе и мясе, сказано, что Каштанка «с *голодухи* все это съела так быстро, что не успела *разобрать* вкуса». Как видим схема события и лексика в обоих случаях практически одна и та же. Разница лишь в том, что в одном случае хлеб и мясо были съедены, а в другом нет.

Беседа Ивана Ивановича с нищенкой показывает, как он умеет построить свою речь и, вообще, как он любит поговорить: после окончания церковной службы Иван Иванович произносил подобные речи по многу раз («никак не утерпит, чтобы не обойти всех нищих»; значит, поговорить с каждым). И далее у Гоголя: «Иван Иванович (то есть, "гусак". – *Л. К.*) имеет необыкновенный дар говорить чрезвычайно приятно. Господи, как он говорит! Это ощущение можно сравнить только с тем, когда у вас ищут в голове или потихоньку проводят пальцем по вашей пятке. Слушаешь, слушаешь – и голову повесишь. Приятно! Чрезвычайно приятно!».

У Чехова в «Каштанке» настоящий гусь Иван Иванович отличается теми же качествами. Перед тем как совершить с Каштанкой совместную примирительную трапезу, гусь произнес речь. «Гусь, вытягивая шею и топчась на одном месте, продолжал говорить о чем-то быстро и горячо. По-видимому, это был очень умный гусь; после каждой длинной тирады он всякий раз удивленно пятился назад и делал вид, что восхищается своею речью». Здесь, помимо общего сходства, состоящего в способности к красноречию, есть одна деталь, на которую только тогда и обратишь внимание, когда займешься подобного рода детальным сравнением. В обоих случаях после окончания изложения главной мысли появляется одно и то же, хотя и по-разному представленное, слово. У Гоголя упомянута «пятка» (говорит так приятно, как будто проводит «пальцем по вашей пятке»), у Чехова сказано, что после окончания каждой тирады гусь «пятился назад». Можно, конечно, не обращать внимания на подобные мелочи, однако, как выясняется, именно в микроанализе текста нередко можно заметить то, что имеет отношение не только к соответствующему ему уровню крохотных деталей, но и к тексту как целому.

И, наконец, еще одно сопоставление. В «Каштанке» это сцена, где мальчик дает собаке проглотить привязанный за нитку кусочек мяса, а затем выдергивает его обратно. Эта сцена в рассказе как-то особенно выделяется и воздействует на читателя почти физиологическим образом, так, что даже спустя много лет и забыв многие детали он помнит именно это место.

Нечто похожее есть и в гоголевской повести, а именно в сцене, где происходит уже приводившийся выше разговор Ивана Ивановича с

нищенкой. Хотя ситуация здесь иная, поскольку это слова, а не физические действия, все же данный диалог стоит выделить особо. По степени жестокости и изощренности происходящего ничего похожего мы в гоголевской повести больше не найдем.

Сравнившая себя с голодной собакой нищенка испытывает нечто похожее на то, что чувствовала собака в чеховском рассказе. Сама форма события, его организация здесь та же самая; разница лишь в том, что все происходит не на самом деле, а на словах: «…что же, тебе разве хочется хлеба?», и затем через некоторое время: «…так тебе, может, и мяса хочется?». Иван Иванович как будто дает несчастной женщине почувствовать вкус еды, проглотить ее, а затем выдергивает эту еду обратно. Нищенка как будто верит, что хлеб и мясо вполне реальны, что она вот-вот получит их из рук Ивана Ивановича, поэтому она сама протягивает ему руку, со словами: «Да все, что милость ваша даст, всем буду довольна». И хотя никакого хлеба и, тем более мяса, у Ивана Ивановича с собой нет (что он может дать, так это денег), иллюзия предлагаемой и отбираемой еды создается сильная.

Само собой, если бы мы не занимались последовательным сопоставлением гоголевской повести и чеховского рассказа, то говорить об этом не было бы никакой причины. Однако, поскольку сравнение показывает, что в некоторых и притом существенных моментах эти истории сходятся, постольку и предлагаемое истолкование эпизода с Каштанкой имеет право на существование. Если уж держаться версии о том, что гоголевская повесть каким-то образом «вела» или «держала» автора «Каштанки», то мимо такого мощного и онтологически насыщенного эпизода, как разговор Ивана Ивановича с нищенкой, Чехов пройти не мог.

* * *

Возможно, в тексте «Каштанки» есть и другие, менее заметные сближения с гоголевской повестью. Например, первые слова «Каштанки» – это, по сути, описание собачьей шкуры («молодая *рыжая* собака»), а первые слова гоголевской повести – описание шкуры бараньей («Славная *бекеша* (…) А какие *смушки*!»). Можно обратить внимание и на то, что увлечение гоголевского Ивана Ивановича напоминает о ремесле первого хозяина Каштанки. И хотя Иван Иванович профессиональным *столяром*, как чеховский герой, конечно, не был, при этом он, как оказывается, «очень искусно, не хуже *токаря*, умеет выделывать разные вещи из *дерева*». Как видим, в обоих случаях речь идет о дереве и тонкой работе (вспомним, как столяр из «Каштанки» противопоставлял себя плотнику).

В сопоставлениях подобного рода не нужно искать однозначных соответствий между текстами. Здесь важна не точная привязка какой-либо темы, детали или признака к определенному персонажу, а

сам набор тем, деталей и признаков, который может свободно распределяться между разными персонажами, согласуясь лишь со стихией авторского, не поддающегося точному учету ассоциативного потока. Другое дело, что означенный набор деталей должен быть выразительным и достаточно специфичным для того, чтобы не попасть в разряд «общих» мест или тем, которые при желании можно найти где угодно.

Так или иначе, можно сказать, что гоголевская повесть оставила в «Каштанке» весьма заметный след, объяснить который только лишь случайностью возможным никак не представляется. У Гоголя в его повести главная мысль – о принципиальной невозможности вернуться к *старой жизни*, к прежнему порядку. Эта мысль подчеркнута, прежде всего, длительностью происходящего: многие годы прежние друзья проводят в тяжбе друг против друга. У Чехова в «Каштанке» – на первом месте мысль об эфемерности, неподлинности *новой жизни*. В финале Каштанка возвращается к своим прежним хозяевам, вспоминая свое пребывание у дрессировщика как «дурной сон». Можно предположить, что для Чехова, писавшего «Каштанку» как историю, в которой все возвращается на «круги своя», гоголевская повесть о невозможности возвращения к прежнему порядку стала своего рода отправным пунктом (оба текста в этом смысле противостоят друг другу, как полюса *единой темы возврата-невозврата*). Если это так, то становится до некоторой степени объяснимым присутствие в «Каштанке» тех элементов, которые попали в нее из гоголевской повести. Общая, хотя и повернутая в противоположную сторону, тема потянула за собой и некоторые фактические детали, которые, перейдя в новый текст, сложились в новую символическую конфигурацию, стали своего рода подсобным материалом для решения сходной – в оговоренном выше смысле слова – задачи.

Примечательно и то, как преобразуются в «Каштанке» исходные (если предположить, что это так) элементы гоголевской повести. «Гусак» облекается плотью и становится настоящем гусем по имени «Иван Иванович». Гоголевскому персонажу гусь лишь представляется мертвецом, в «Каштанке» – умирает по-настоящему. Молчащее уже много лет ружье, став цирковым пистолетом, оглушительно стреляет. Горох из присказки Ивана Ивановича («С вами можно говорить, только гороху наевшись») становится настоящим горохом в гусином корытце. То же самое происходит с мясом и хлебом: у Гоголя это только слова, которыми Иван Иванович мучит голодную нищенку, у Чехова же мясо и хлеб настоящие, подобно тому, как вполне реальны мучения собаки, которой дают проглотить кусочек мяса, а затем вытаскивают его обратно. Иначе говоря, в «Каштанке» овеществилось, материализовалось то, что в гоголевской повести имело характер условно-метафорический. Что же касается «элементов» исходного

текста, то они, не потеряв свой определенности, составили новую смысловую конфигурацию.

«Предыдущего не считайте здравым...»

(Гоголь и Платонов: об одной параллели)

Цель заметки в том, чтобы обратить внимание на факт некоторого созвучия рассказа Платонова «Лунная бомба» и «Записок сумасшедшего» Гоголя.

На уровне сюжетно-тематическом общим в обоих случаях станет тема одиночества человека в мире людей. В «Записках сумасшедшего» Поприщин представлен как человек одинокий, проводящий свое нерабочее время дома на кровати («Дома большею частию лежал на кровати», «После обеда большею частию лежал на кровати» и т. д.).

Инженер Крейцкопф из «Лунной бомбы» – такой же одинокий человек, не знающий, «что ему делать среди множества людей». Сначала он проводит время в кино или на улице, а затем его одиночество приобретает тот же характер, что и у гоголевского чиновника: Крейцкопф «все неслужебные часы спал дома один», то есть, как и Поприщин, лежал на кровати.

У Поприщина было что-то вроде несчастной любви, поскольку о женитьбе на дочери начальника не могло быть и речи. У Крейцкопфа женитьба и совместная жизнь в прошлом: жена его оставила. У Гоголя речь шла о дочери начальника департамента, у Платонова – об «аристократке», дочери крупного промышленника. Само собой, причины и обстоятельства в обоих случаях разные, однако нас больше интересует общее для двух историй – то есть сам факт несложившейся семейной жизни.

Тема сумасшествия – также общая для обоих сочинений. В гоголевских «Записках» она дана с самого начала: Поприщин – психически больной человек, и его состояние все время ухудшается, доходя до своей высшей точки в финале. В «Лунной бомбе» инженер Крейцкопф показан как человек «не от мира сего»; его научные увлечения превращают его в фанатика, а затем все явственнее, как и в случае Поприщина, начинают проступать черты, близкие к умопомешательству: «инженер разлагал в себе мозг, мертвел и дичал». Во время полета на ракете к Луне мозг инженера окончательно расстраивается («Предыдущего не считайте здравым...» записывает он в своем дневнике по поводу сделанных ранее записей). Среда, в которой находится космический путешественник, возбуждает в нем «мощные, неудержимые бесконтрольные мысли». И что интересно, стиль этих мыслей на последних страницах платоновского рассказа начинает перекликаться с финалом повести Гоголя.

«Луна обыкновенно делается в Гамбурге», то есть в Германии. У Платонова если не Луну, то «лунную бомбу» тоже сделал немец – Михаил Крейцкопф. Луна вообще очень важна: в одной из последних записей Поприщина (Февруарий тридцатого дня) луна упоминается девять раз. Поприщин один во всем мире знает о том, *Земля летит к Луне*, скоро сядет на нее и попортит находящиеся там человеческие носы. Выходит, что оба персонажа так или иначе *летят к Луне* – Поприщин вместе со всей планетой, Крейцкопф на своем реактивном снаряде.

Луна и сумасшествие – сквозная тема для обыденных (а отчасти и научных) представлений. Влияние Луны все явственнее ощущается в финале «Записок». То же и в платоновском рассказе. Луна, сначала как недостижимая, а затем как достигнутая цель, сводит с ума Крейцкопфа: «Все ясно: Луна в ста километрах. Влияние ее на *мозг* ужасающе, – *я думаю не сам, а индуктируемый Луной*»[133] (вспомним финал «Мастера и Маргариты» Булгакова, где описывается действие Луны на душевное состояние Ивана Бездомного). Открытие Крейцкопфа – о «постороннем» источнике мыслей – напоминает открытие, которое, совершил 43 числа апреля 2000 года безумный Поприщин: «Теперь передо мной все открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане. И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий *мозг находится в голове; совсем нет*: он приносится ветром со стороны Каспийского моря».

Совпадение во времени. Окончательное помешательство Поприщина приходится на весну, а точнее на март или апрель; день, выбранный Крейцкопфом для полета – двадцатое марта; соответственно, это то время, когда мозг инженера испытывает ужасающе влияние Луны.

Самый язык последних страниц «Лунной бомбы», включая сюда разбивку на отдельные пункты (в «Записках сумасшедшего» эту роль играли даты), напрямую отсылает нас к интонациям Поприщина. Здесь те же соединения возгласов, потрясающих открытий и предостережений, обращенных ко всему человечеству. Вот, с сокращениями, концовка платоновского рассказа.

«Нечего сообщить (…) Было слабое трение снаряда обо что-то: приборы не обнаружили причину. Чувствую свободу. Читаю случайно взятую книгу – «Барский двор» Андрея Новикова, интересное сочинение (…) На мою «бомбу» падает Луна. Мелкий болид пронесся в обратном направлении (…) Звезды физически гремят, несясь по своим путям (…) *Передайте*, что я у источников земной поэзии: кое-кто догадывался на Земле о звездных симфониях и, волнуясь, писал стихи. *Скажите*, что звездная песня существует физически. *Еще передайте*: здесь симфония, а не какофония. *Поднимите* возможно больше людей на межпланетных

бомбах на небо, – здесь страшно, тревожно и все понятно (…) Фантастические события: Солнце ревет, а малые кометы на бегу визжат: вы (на Земле. —

Л. К.) ничего не видите и не слышите через слюду атмосферы (…) На больших метеорах горят свечи или фонари. Здесь я ничего не видел дрожащего (…) Я не владею больше своими мозгами, хотя сопротивляюсь до густого пота (…) Я думаю о двух явственных субъектах, ожидающих меня на суровом бугре, где два гнилых столба, а на них замерзшее молоко. И мне постоянно хочется пить и экономить свои консервы (…) Только что вернулся с отвесных гор, где видел мир мумий, лежащий в небрежной траве (…) Луна в ста километрах. Влияние ее на мозг ужасающее, я думаю не сам, а индуктированный Луной. Предыдущего не считайте здравым. Я лежу бледным телом (…) Луна – сплошной и чудовищный мозг (…) Не могу добиться причин газовых извержений: я кажется, открою люк своей бомбы и выпрыгну, мне будет легче (…) Тысячелетия прошли с момента моего отрыва от земного шара (…) Луна подо мной (…) Я не слышу больше звездного хода (…) *Скажите же, скажите всем*, что люди очень ошибаются. Мир не совпадает с их знанием. Видите или нет вы катастрофу на Млечном Пути: там шумит поперечный синий поток. Это не туманность и звездное скопление…»

«*Я открыл*, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. *Я советую* всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай (…) Завтра в 7 часов совершится странное явление: земля сядет на луну (…) дать приказ полиции *не допустить* земле сесть на луну» – это уже из гоголевских «Записок»: градус поприщинского помешательства более крепкий, однако пафос и стиль изложения весьма схожи. В своих предостережениях, обращенных ко всем людям, оба героя также схожи, причем даже тема космического движения в обоих случаях одна и та же. Крейцкопф: «*Поднимите* возможно больше людей на межпланетных бомбах на *небо*». Поприщин: «Господа, *спасем луну*, потому что земля хочет *сесть* на нее».

В финале «Лунной бомбы» Крейкопф несколько раз задается вопросом о природе странных испарений, которые он видит на поверхности:

«Луна имеет сотни скважин. Из скважин выходит редкий зеленый или голубой газ (…) Из некоторых скважин газ выходит вихрем: стихия это или разум живого существа?». Если вернутся к воззрениям Поприщина, беспокоившегося о том, что Земля вот-вот сядет на Луну, то в них можно отыскать нечто вроде ответа на этот вопрос. Поприщин полагал, что вся поверхность Луны усеяна человеческими носами, оставшимися на ней, чтобы не слышать той вони, которую развел когда-то бестолковый, ничего не понимавший в деле изготовления Луны, гамбургский бочар. Эти-то носы Земля и может попортить при посадке на Луну. Если

держаться взятого нами предположения о влиянии гоголевского контекста на финал «Лунной бомбы», то превращение лежащих на Луне носов (то есть органов, целиком предназначенных для дыхания, иначе, вдыхания и выдыхания газа) в лунные скважины не покажется слишком вольным. К тому же само слово «скважина» (на последней странице рассказа оно употреблено четыре раза) в речевом обиходе имеет непосредственное отношение к носу и идет как прозвище или ругательство в подходящем для этого случае.

Поприщин опасался того, что Земля сядет на Луну («не допустить земле сесть на луну»). В «Эфирном тракте» Платонова, где также упоминается герой «Лунной бомбы», сказано, что на Камчатские горы «села планетка». Еще ближе сходятся технические подробности посадки и старта. В одном случае, у Гоголя, – «посадки» Земли на Луну, в другом, у Платонова, – подготовки к запуску ракеты на Луну. Поприщин беспокоился о том, что «земля вещество тяжелое» и, когда сядет она на Луну, «может, насевши, *размолоть в муку* носы наши». У Платонова в «Лунной бомбе» говорится о методе углубления котлована для стартующей на Луну ракеты: метод состоял в том, чтобы превращать материю «из минералов в *пыль*». О «пыли» и «муке», может быть, и не стоило вспоминать, если бы не «носы» и «скважины», которые позволяют отнести их к ряду тех же тематических соответствий.

Поприщин считал, что «человеческий *мозг*», находится не в голове, а на самом деле «приносится *ветром* со стороны Каспийского моря». Отсюда недалеко уже до версии Крейцкопфа: «Из некоторых скважин газ *выходит вихрем*: стихия это или *разум* живого существа?». «Мозг» и «разум» в паре с «ветром» и «вихрем».

Луна и сумасшествие, столь крепко соединившиеся в гоголевской повести, отозвались в платоновской фантазии, когда началось время космического полета, и Луна начала плавить мозг отважного инженера. Есть здесь контекст и более общий, уже упоминавшийся ранее: и Платонов и Гоголь в равной мере включены в традицию, связывающую между собой Луну и сумасшествие. Другое дело, что в гоголевской повести эта связка дана столь выразительно, что сама могла стать источником для последующих упражнений в этой или близкой к ней области.

Созвучны и финалы обоих сочинений: в них есть то, что можно назвать исходом или освобождением от страдания. Поприщин в потоке своего бреда вдруг переживает ясную минуту, в которой есть и понимание происходящего, и порыв к освобождению: тройка «быстрых, как вихорь, коней» уносит Поприщина в небо. Уносит «с этого света» – на «тот». Похожим образом случается и «освобождение» Крейцкопфа: гоголевский герой в последний момент видел перед собой темное небо и звездочку («Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает

вдали»), инженер Крейцкопф – «катастрофу на Млечном Пути», то есть множество звезд. Последняя запись Поприщина («клубящееся небо») также перекликается с ощущениями Крейцкопфа, которому на небе «страшно, тревожно и все понятно».

«Бомба» снижается. Я открываю люк, чтобы найти себе исход. Прощайте». В обоих случаях уход или «исход» из земного состояния представлен как вполне естественный. Поприщина «гонят» из жизни насильно, «ему нет места на свете». Инженеру из «Лунной бомбы» тоже нет места на свете, потому что ему мало просторов Земного шара (тема сквозная для Платонова); полет Крейцкопфа к Луне – логическое завершения того пути, по которому он двигался всю свою жизнь. Можно сказать, что тоска по «исходу» вообще сближает Гоголя и Платонова, сближает где-то в самых основаниях чувствования и думания, в основаниях онтологических: сравнение «Записок сумасшедшего» и «Лунной бомбы», как кажется, это подтверждает.

Именной указатель

Примечания

1

См.: *Карасев Л. В.* Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995; *Карасев Л. В.* Вещество литературы. М., 2001; *Карасев Л. В.* Флейта Гамлета. Очерк онтологической поэтики. М., 2009.

2

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 577.

3

Там же. С. 576.

4

Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе. СПб., 1894. С. 11.

5

Там же. С. 11.

6

Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934. С. 88.

7

Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985.

8

Здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Л. К.*

9

Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 19.

10

См. *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 354–358.

11

Хома – как «живой мертвый». См.: *Мильдон В. И.* Эстетика Гоголя. М., 1998. С. 10–12.

12

См. *Карасев Л. В.* Вещество литературы. М., 2001.

13

Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995. С. 26, 27.

14

Набоков В. Лекции по русской литературе, М., 1995. С. 32.

15

Цит по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. С. 291.

16

Там же. С. 385.

17

Там же. С. 208.

18

Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 215.

19

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 447 и др.

20

Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 248.

21

См.: *Карасев Л. В.* О символах Достоевского // Вопросы философии. 1994. № 10.

22

Цит. по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. С. 131.

23

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4-х т. Т. 2. М., 1989. С. 44, 430.

24

Nabokov V. Nikolai Gogol. N. Y., 1961. P. 3–5.

25

Цит. по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. С. 223.

26

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 232.

27

Гоголь Н. Духовная проза. С. 369.

28

Цит по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. С. 223.

29

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 475.

30

Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 159.

31

Мережковский Д. С. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб.,1909. С. 169.

32

Слово «сюжет» здесь используется в его обобщающем значении (общее в различных сюжетах одного и того же автора); это реконструируемая повествовательная схема, которой соответствуют или приближаются реальные гоголевские тексты.

33

Впервые эти статьи были опубликованы в журнале «Вопросы философии» в 1993 г. (№ 8) и 1999 г. (№ 9).

34

Здесь и далее во всех цитатах курсив мой. – *Л. К.*

35

Если Гоголю не хватает света, яркости или, как теперь бы сказали, «видеоряда», он его удваивает. В «Гансе Кюхельгартене» Гоголь дает картину отразившейся в воде колокольни, в «Майской ночи…» – отражение дома в пруду, в «Страшной мести» – звезд в Днепре. Подобных примеров у Гоголя немало.

36

Здесь важно не только движение *вниз* по лестнице, сапоги и следы, но и то, что ступени лестницы «избитые», то есть относятся к разряду вещей, которые претерпели деградацию и потеряли исходное «хорошее» качество.

37

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937–1952. Т. 7. С. 303.

38

Ср., напр., в «Майской ночи»: «блестят при месяце толпы хат»; или там же: «при свете месяца блестело лицо».

39

«Сама собой» – для нашего случая. При ином подходе к делу может объявиться и что-то другое. Например, тема «поглощающего» или «присваивающего» взгляда может быть истолкована в ключе эротическом. См.: *Крюков В. М.* След птицы-тройки. Другой сюжет «Братьев Карамазовых». М., 2008. С. 20–62.

40

У С. Г. Бочарова о метаморфозе сказано применительно к случаю А. Платонова, однако в большей или меньше степени это можно отнести и к другим авторам. См.: *Бочаров С. Г.* Вещество существования // *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985. С. 258, 262.

41

Белый цвет у Гоголя часто связан с блеском; в этом смысле «белое» – это то, что сразу бросается в глаза. Можно отметить также и то, что нос – это та часть лица, которая действительно может блестеть.

42

«Гоголь написал две повести: одну он посвятил носу, другую – глазам». См.: *Аненнский И.* Книги отражений. М., 1979. С. 19.

43

Все дело в природе драматургического текста. Здесь все больше реплики, сухие упоминания о том, где и как развивается действие. Главное, нет необходимости и потребности в описании видимой глазом картины, поскольку зрителю итак все видно с самого начала. Оттого и столь часто встречающаяся в начале гоголевского текста тема зрения-поглощения здесь если и не отсутствует вовсе, то, во всяком случае, появляется значительно реже, нежели в тексте прозаическом.

44

Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999. С. 341.

45

Там же. С. 344.

46

В этом – одна из причин, по которой Хорхе – враг смеха – в «Имени Розы» У. Эко представлен слепцом.

47

У Гоголя «мыло» перекликается с едой, например с пряниками. В начале «Мертвых душ» во время первого выхода Чичикова в город говорится про столы «с пряниками, похожими на мыло», а С. Т. Аксаков приводит случай, когда Гоголь убеждал одного из продавцов, что тот продает «куски мыла вместо пряников». См.: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М., 1990. С. 248.

48

См. работу И. Д. Ермакова о Гоголе, где дается немало примеров соответствующего «копрологического материала», встречающегося по большей части в гоголевских письмах: *Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы. С. 181, 182.

49

Во всех трех случаях можно уловить общую направленность: понятно, на что более всего похож картофельный кисель; «горох» отсылает туда же и по своему цвету и воздействию (у Гоголя эта связка весьма устойчива). Что же до «темно-коричневого» кафтана, то в соединении с «пылью» он также попадает в интересующую нас рубрику (смыслы негодности, земли, низа в сочетании с соответствующим цветом делают свое дело).

50

Родители Башмачкина даны как покойники, а сам он, как отмечает М. Вайскопф, – как «мертворожденный»; сближению фекальной топики с «мертвечиной» он находит типологическую параллель в манихейском представлении о создании мира из «трупов и экскрементов демонов». См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 317.

51

Ермаков И. Д. Психоанализ литературы… С. 260.

52

Установить, использовалось ли слово «хер» в названном смысле в первой половине XIX века, трудно. Однако сам по себе подобный ход вполне возможен, поскольку языковая интуиция легко соединит между собой два этих коротких, состоящих из трех букв, слова.

53

Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. С. 339

54

Как пишет по поводу «Вечера накануне Ивана Купалы» И. П. Смирнов, герой повести к финалу «деградирует к анальности». См.: *Смирнов И. П.* Психодиахронологика. М., 1994. С. 73.

55

В «Логике смысла» Ж. Делез, анализируя тексты Л. Кэррола, опирается на альтернативу «речи-говорения» и «еды-поглощения» и показывает – через посредство категорий «поверхности» и «глубины», – как

зарождается и работает собственно логика смыслообразования. См.: *Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995.

56

Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 10, 11.

57

См.: *Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы. С. 181.

58

Зайцев Б. Жизнь с Гоголем // Литературная учеба. 1988.? 3. С. 124.

59

Трудно удержаться, чтобы не процитировать по этому поводу М. Вайскопфа: «Фрейдисты не сомневаются в гомосексуальной подоплеке ПТ (имеется в виду «Повесть о том, как поссорился…». – *Л. К.*), полагая, что покушение на ружье – это попытка кастрировать Ивана Никифоровича. Дальше всех по этой увлекательной стезе продвинулся Alex E. Alexander (*Alexander Alex E.* The Two Ivans, Sexual Underpinnings // Slavic and East European Journal. Vol. 25. 1981.? 3. P. 24–37). Эта удивительная статья повествует о бекеше как психосексуальном защитном механизме Ивана Ивановича, фаллической символике двух мешков овса и бурой свинье, обозначающей, помимо пениса Ивана Ивановича, также Гапку (супоросую свинью), о гомосексуальных склонностях *гусаков* и т. п.». См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С. 533.

60

Делез Ж. Логика смысла. С. 42.

61

Делез Ж. Логика смысла. С. 224.

62

В случае с мешками, скорее всего, есть не только анальная символика, отмеченная И. Ермаковым, но и символика поглощения и переваривания; тут, так сказать, полный цикл – от «съедения», ухода внутрь, до выхода наружу.

63

Известен аппетит Гоголя, не однажды приводивший в удивление его знакомых. В данном случае ситуация укладывания одного на другое (Чуб поверх дьяка) напоминает случай, описанный И. Ф. Золотаревым, где идет речь о том, как Гоголь, сидя в траттории и уже изрядно

наевшись, вдруг видит нового посетителя, заказывающего себе что-то новенькое. «Аппетит Гоголя вновь разгорается, и он, несмотря на то, что только что пообедал, заказывает себе или то кушанье, или что-нибудь другое». (См.: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. С. 215). То же самое видим и в «Игроках»: удовольствие от того, когда «сверх одного обеда наворотишь другой».

64

Постоянное беспокойство Гоголя по поводу правильного хода пищеварения могло сказаться и в этом эпизоде. В письме к Данилевскому он пишет о хорошем влиянии, которое оказывают на желудок сушеные фиги: «[слабеет, но так] легко, можно сказать, подмасливает дорогу г...у». Цит. по: *Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы... С. 574. «Подмасливание» родственно «смазыванию», о котором идет речь в истории с мешками, где выход из мешков соответствует завершающей фазе сюжета поглощения.

65

У Достоевского затрудненное движение связано с семантикой родов. Смысловая окраска здесь иная: это мотивы «ужаса», «узости», «тесноты», «тошноты» и «тоски». См. *Топоров В. Н.* Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.

66

См.: *Карасев Л. В.* Вещество литературы. М., 2001.

67

Слово «лепешка» имеет, по крайней мере, два значения, одно из которых несет копрологическую нагрузку.

68

Слово «выйдет» взято, скорее всего, неосознанно; когда Гоголь пишет о хорошем («она может быть чудо»), то слова «выйдет» не использует. Зато тут же рядом, когда речь заходит о чем-то противоположном, как и в случае с финальным упоминанием черта, слово оказывается на своем месте. Плохое, негодное нужно выбрасывать, «*выводить*»: «...может выйти и дрянь, и выйдет дрянь!». Вспомним и приводившийся выше пассаж о читающем Петрушке, который наблюдает за тем, как из слов «*выходит* (...) черт знает что».

69

В данном случае ситуация «улучшения» имеет не процессуальный, растянутый на заметную часть сюжета характер; это всего лишь короткий, но достаточно значимый символический жест. Всего одно-два слова – и ситуация из одного весьма отрицательного качества переходит в другое – если и не положительное, то создающее иллюзию такового.

70

Курсив Н. В. Гоголя.

71

Тема «смазывания» в связи с рассматриваемой темой могла возникнуть у Гоголя безотчетно, спонтанно («Он хотел не то сказать…»), поскольку Гоголь был весьма озабочен темой пищеварения и его последствий. В уже цитировавшемся ранее письме к Данилевскому он использует слово, близкое и по смыслу и по этимологии со «смазыванием» и со «смальцем»: «подмасливание».

72

Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006. С. 224.

73

Цит. по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М., 1990. С. 534.

74

Особенно очевидно тема светлой, как день, ночи проявилась в «Ночи перед Рождеством» и в «Вие».

75

Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 10.

76

Литературное наследство. Т. 83. М., 1971. С. 174.

77

Подробнее об этом см.: *Карасев Л. В.* Загадка Чичикова // Studia Slavica Savariencia. 2009. № 1–2. С. 111–120.

78

Белый А. Мастерство Гоголя. Исследование. М.; Л., 1937. С. 103

79

См.: *Манн Ю.* Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 309, 310.

80

Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 153

81

По поводу духовной прозы Гоголя высказался Б.Зайцев, упомянув важное для первой части триады слово: «Воздух его этой прозы – спокойствие (…) Мало зрительных образов. Тут уже нечем *блеснуть. И не до блистания*» (курсив мой. – *Л. К.)*. См.: *Зайцев Б.* Жизнь с Гоголем. С. 122.

82

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. М., 2001. Т. 8. С. 298.

83

«Она придет, она вот она, а ее не должно быть». См.: *Толстой Л. Н.* Собр. соч.: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 47.

84

Мережковский Д. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. М., 1909. С. 169.

85

Гоголь Н. Духовная проза. М., 1992. С. 443.

86

См.: *Карасев Л. В.* Ведьма и кошка // Н. В. Гоголь. Загадка третьего тысячелетия. Первые гоголевские чтения. М., 2002. С. 76–81.

87

Странное место в «Вие», указывающее на ирреальный характер происходящего. Дело в том, что сидя верхом на ведьме, Хома никак не смог бы подобрать, лежавшее на земле полено. Это скорее напоминает логику сна, где желаемое легко становится действительным.

88

Цит. по: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М., 1990. С. 42–43.

89

Гоголя вообще беспокоила «звериная» тема; не случайно она так явно сказалась в «Мертвых душах», где у многих персонажей есть свой животный прообраз.

90

В «Старосветских помещиках» тоже есть кошка, возвращение которой, как полагает Пульхерия Ивановна, несет ей смерть (кошка-ведьма или оборотень). И есть жалость – сначала к кошке (старушка слышит «жалкое мяуканье»), а затем это чувство разделяют оба супруга: Афанасию Ивановичу жалко Пульхерию Ивановну, а ей – оставляемого мужа. Интересно, что есть здесь и мотив «ловли»: разница в том, что если в «Вие» и «Майской ночи» в роли ловца выступала кошка, то в «Старосветских помещиках» кошку ловит Пульхерия Ивановна.

91

Цит. По: *Вересаев В.* Гоголь в жизни. М., 1990. С. 78.

92

Гр. *Соллогуб В. А.* Воспоминания. СПб., 1887. С. 115.

93

См. *Ермаков И. Д.* Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999. С. 322. И. Ермаков также пишет о том, что на гоголевский выбор «могла влиять фамилия некоего Чайкина – авантюриста, скупавшего мертвые души». Там же.

94

Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 1992. С. 443.

95

Все три слова – «подражание», «дразнит» и «корчит» если искать каких-то параллелей в мире животных, можно отнести, скорее всего, к обезьяне.

96

Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 488.

97

Шевырев С. История русской словесности. Т 1. М., 1846. С. 6.

98

Гоголь Н. В. Духовная проза. С. 432, 433.

99

Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. М., 1996. С. 141.

100

Картина летнего дня в начале «Сорочинской ярмарки»: «*…ослепительные удары солнечных лучей* зажигают целые живописные массы листьев, накатывая на другие *темную, как ночь, тень*, по которой только при сильном ветре, *прыщет золото*».

101

Гоголь вспоминал, что когда был ребенком, то в Бога не веровал до тех пор, пока матушка не рассказала ему о Страшном суде и загробном воздаянии. В. И. Любич-Романович вспоминает о несколько отстраненном поведении юного Гоголя в церкви: «Гоголь никогда не крестился перед образами св. отцов наших и не клал перед алтарем поклонов, но молитвы слушал со вниманием, иногда даже повторял их нараспев, как бы служа сам себе отдельную литургию». Цит. по: *Вересаев В*. Гоголь в жизни. М., 1990. С. 78.

102

См.: *Аверинцев С. С.* У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство. М., 1975. С. 431.

103

См.: *Седакова О. А*. Словарь трудных слов из богослужения. Церковнославяно-русские паронимы. М., 2008. С. 356.

104

Хомяков А. С. Стихотворения и драмы. М., 1969. С. 132.

105

Там же. С. 568.

106

Булгаков С. Н. Свет Невечерний. М., 1994. С. 365.

107

Знаменитое: «Выхожу один я на дорогу…» на первый взгляд созвучное гоголевскому отношению к ночи, начинается с торжественной ночной картины, но вскоре появляются слова «больно» и «трудно» с финальным образом полусна-полусмерти.

108

Нечто подобное есть в стихотворении Я. Полонского «Сны». Однако здесь нужно говорить либо о спонтанном явлении той же самой темы, либо о влиянии. Полонский весьма ценил Гоголя, ценил настолько, что написал либретто оперы «Черевички».

109

Гоголь пишет о голосе, который часто слышал в своем детстве: «...иногда вдруг позади меня кто-то явственно произносил мое имя. День обыкновенно в это время был самый ясный и солнечный; ни один лист в саду на дереве не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечик в это время переставал, ни души в саду; но, признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная, со всем адом стихий, настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины, среди безоблачного дня». То, что дело здесь не столько в тишине, сколько в солнечном ярком полдне, следует из того, что тишина ночная, тишина полночи, много раз Гоголем описанная, его нимало не страшит.

110

Сказанное относится не только к описаниям ночи. В символическом строе «Носа» и «Тараса Бульбы», как это было показано М. Вайскопфом, явно прослеживается тема Евхаристии. См.: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993.

111

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 405.

112

Архиепископ Нижегородский и Арзамасский Вениамин. Новая скрижаль: В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 79.

113

Там же.

114

Ср. с похожим словоупотреблением в повести «Вечер накануне Ивана Купала: «Вот уже и солнца нет. Небо только краснеет на одной стороне. И оно уже *тускнет*».

115

Напротив, Пушкин словом «месяц» почти не пользуется. Обыкновенно, если речь идет о ночи, он упоминает «печальную» или «мутную» луну.

116

Сведенборг Э. О небесах, о мире духов и об аде. М., 1993. С. 95.

117

Вайскопф М. Сюжет Гоголя. С. 155, 524.

118

Гоголь Н. В. Духовная проза. М., 1992. С. 268.

119

Здесь и далее курсив в цитатах мой. – *Л. К.*

120

Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л.: Гос. Изд-во худ. литературы, 1934. С. 11

121

Здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Л. К.*

122

См.: *Вересаев В. В.* Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Правда, 1990. С. 346.

123

Обратившись к истории вопроса, я убедился в том, что ошибка подобного рода – обычное дело. В книге В. Вересаева «Гоголь в жизни» (М., 1990) практически везде, где упоминается гоголевская повесть, допущены ошибки – и самого Вересаева, и тех, чьи высказывания он приводит: П. А. Кулиш – «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (С. 126), П. В. Анненков – «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» (С. 141), А. С. Пушкин – «Как Ив. Ив. поссорился с Ив. Тимоф.» (С. 150), В. Вересаев – «О том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (С. 155) и др. Наконец, вполне современный пример из гоголевской энциклопедии. В «Содержании» книги название повести указано верно, а в самой статье видим все ту же устойчивую форму, использующую множественное число: «Повесть о том, как поссорились…». См.: *Соколов Б. В.* Гоголь. Энциклопедия. М., 2007. С. 420, 421.

124

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XII. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 27.

125

Это описание взято из шестой главы III части романа. О каком именно подъезде идет речь, сказать трудно, но это не подъезды старухи-процентщицы, Разумихина или подъезд конторы.

126

Тема жизненности написанного на портрете человека, особенно глаз, одна из ведущих в гоголевской повести.

127

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 213, 214. См. об этом также у А. Л. Бема, ссылающегося на работы Д. Мережковского, Д. Дарского, М. Столярова и О. Форш; *Бем А. Л.* Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 45.

128

В числе «разумных», рассудительных персонажей у Гоголя – Муразов, у Достоевского – Разумихин. Может быть, не более чем бессознательное заимствование, может быть, общая логика, заставившая обоих авторов подбирать фамилию в одном и том же смысловом ключе.

129

Золотусский И. П. Гоголь и Достоевский. Вступление в тему // Н. В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия. Первые гоголевские чтения. М., 2002. С. 242.

130

Подробнее см.: *Карасев Л. В.* Как был устроен «заклад» Раскольникова // Достоевский и мировая литература. СПб., 1994. №. 2, 4.

131

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1991. С. 398. «Тен-тень», как повторяющийся звон; Раскольников двери старухи: «Тот же колокольчик, тот же жестяной звук! Он дернул второй, третий раз…»

132

См.: *Топоров В. Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») / *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995. С. 200.

133

Здесь и далее в цитатах курсив мой. – *Л. К.*
